

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Departamento de Dibujo II (Diseño y Artes de la Imagen)**



**ENTRE LA ILUSTRACIÓN Y LA HISTORIETA: LAS  
OBRAS DE LPO Y OPS EN LA REVISTA “MADRIZ”**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTOR POR Rafael Menéndez Muñiz**

Bajo la dirección del Doctor:  
Jaime González de Aledo y Codina

**Madrid, 2002**

**ISBN: 84-669-1893-0**



TESIS DOCTORAL

# MADRIZ

20-27  
SEPTIEMBRE - OCTUBRE - 1985.  
200 Pts.



ENTRE LA ILUSTRACIÓN Y LA HISTORIETA:  
LAS OBRAS DE LPO Y OPS  
EN LA REVISTA "MADRIZ"

LPO

1985

autor

RAFAEL MENÉNDEZ MUÑIZ

RAFAEL MENÉNDEZ MUÑIZ

**ENTRE LA ILUSTRACIÓN Y LA HISTORIETA:  
LAS OBRAS DE *LPO* Y *OPS* EN LA REVISTA “MADRIZ”**

Dirigida por

Dr. D. JAIME GONZÁLEZ DE ALEDO Y CODINA  
Prof. Titular del Dptº de DIBUJO I  
Ftad. BELLAS ARTES de la UCM

Departamento de DIBUJO II  
(DISEÑO Y ARTES DE LA IMAGEN)

FACULTAD DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
**UCM**

2002

*a mis padres,  
Cuca y Mariano*

*a Beatriz,  
y a nuestros hijos  
Violeta, Iris y Javier,  
que han ido creciendo  
durante la tesis*

*a Alfonso Enríquez de Villegas y Díaz  
y Julio Castro de la Gándara,  
maestros y amigos*

## AGRADECIMIENTOS

A lo largo de todo este tiempo en el que se ha ido conformando esta tesis, son numerosas las deudas de gratitud que he ido adquiriendo con muchas personas que me han ayudado de un modo u otro para poder sacar adelante este trabajo. Aunque demorado en el tiempo, espero que el público agradecimiento que les expreso del modo más sincero, pueda recompensar, al menos, parte del esfuerzo que me brindaron.

Mi primera gratitud quisiera dirigirla a Jaime González de Aledo y Codina, por la dirección de este trabajo y por su apoyo cargado de paciencia, ya que sufrió la demora en la entrega de la versión final.

A Juan Fernando de Laiglesia, quien empezó a dirigirme la tesis transmitiéndome su entusiasmo y me abrió múltiples sendas por las que transitar. También a Manuel Álvarez Junco, tutor de la tesis desde la segregación del antiguo Departamento de Dibujo, en el de Dibujo II (Diseño y artes de la imagen).

A Julio Castro de la Gándara, que fuera profesor de la titulación de Ilustración en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, que contribuyó en gran medida a que la mayoría de sus alumnos ensancháramos conocimientos y entusiasmos por las imágenes y sus técnicas de reproducción, por el diseño gráfico y por la cultura de lo visual, en general.

De un modo muy especial quiero agradecer el talante colaborador que me brindaron desde el primer momento los seis autores que, en un principio, seleccioné para este trabajo: Victoria Martos Martínez, Víctor Aparicio Abundancia, Luis Serrano, Julio Cebrián Villagómez, Luis Pérez Ortiz y Andrés Rábago García.

Todos ellos sufrieron pacientemente sendas entrevistas (que en el caso de Luis Serrano, por el hecho de residir en Roma, cristalizó en varias entregas epistolares de cierta extensión, esfuerzo que le agradezco singularmente) que me ayudaron a ir conformando el estudio.

Al poco más de un año de iniciada la tesis, llegué a la conclusión de que el volumen de trabajo al que me enfrentaba, de seguir con los seis autores, era enorme (ya que, además, crecía conforme me adentraba con profundidad en cada obra en particular). De ahí partió la necesidad de limitarme a sólo las obras de dos de los seis autores, decisión que tomé no sin disgusto, y que hizo que finalmente entraran en el estudio sólo las obras de los dos autores mencionados en último lugar, Luis Pérez Ortiz y Andrés Rábago. De igual modo, lamento que tampoco la transcripción de las entrevistas haya tenido cabida en el formato final del estudio, ya que eran muy interesantes por diversos aspectos.

A Felipe Hernández Cava, más que director, *alma mater* de la revista *MADRIZ* y persona que desde distintos ámbitos desarrolla una incansable labor de búsqueda crítica entre los nuevos horizontes creativos del universo gráfico contemporáneo. En él encontré un apoyo incondicional a la hora de obtener diversas informaciones tanto de la revista como de autores y obras que pudieran interesarme. También me infundió ánimos al citar mi trabajo en varias ocasiones en sus escritos y propiciarme contactos con diversas universidades extranjeras interesadas en algunos aspectos de esta tesis.

Por su generosidad y paciencia, a Agustín Martín Francés, compañero hasta el punto de prescindir de su colección casi completa de la revista *MADRIZ* para prestármela por un tiempo, aunque ninguno de los dos creíamos entonces que el préstamo se prolongaría hasta el milenio siguiente.

Por múltiples razones, a Luis Antonio Álvarez Alías. En primer lugar, fue gracias a él por quien logré completar la colección de revistas *MADRIZ*. Pero, sobre todo, porque me brindó su apoyo incondicional, tanto moral como material: puso toda su biblioteca y hemeroteca a mi disposición, que no es poco, pero además toda su sapiencia enciclopédica, que lo es mucho, hasta el punto de rebasar con creces las expectativas de esta tesis con sus ideas sobre diversos materiales gráficos y sus posibles enfoques. Por si fuera poco, también encontré en él apoyo logístico en tareas informáticas y de redacción, especialmente durante las temporadas estivales gijonesas.

A Fernando Valderrama, por su apoyo y lúcidas ayudas, que no se limitaron sólo a las informáticas, sino que también me aportaron realismo y unas necesarias dosis de sentido común. Sin su colaboración nunca hubiese concluido esta tesis.

Por lo decisivo que resultó también para el cierre y edición de la tesis, debo estarle más que agradecido a Nacho Álvarez Rivera y a Mercedes Alonso, quienes me brindaron un impulso fundamental para sacar adelante la última fase de la tesis, dedicándome, además de su valioso tiempo, recursos humanos y materiales de su empresa, con los que contribuyeron a solucionar diversos problemas informáticos que llegaron, incluso, a poner en peligro la conservación de buena parte de la tesis y de varios archivos documentales que habían ido creciendo con ella. Debo extender la gratitud, por tanto, a Virginia, Maika y Ana Muñoz, que contribuyeron desinteresadamente con su buen quehacer a que esta tesis pueda verse terminada con el presente diseño final.

A María Jesús Rivas Centeno, por sus ayudas en la corrección y redacción, incluyendo las transcripciones de las entrevistas a los autores. Y, también, por sus generosas traducciones de algunos textos del inglés y, alguno incluso, del alemán.

A Julia Fernández de Valderrama y Roa, por sus sustentos varios así como por sus aportaciones bibliográficas de raros e interesantes ejemplares relacionados con los mundos de la historieta, de la estampa y del arte en general.

A Dolores Jiménez Ramírez (*Lolita*, para todos los alumnos de la extinta Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando) por su apoyo documental y moral; y a quien ofrezco, desde el respeto y el afecto, un modesto tributo a la memoria de quien me resulta un permanente modelo en la labor docente y artística, su marido Julio Castro.

No puedo olvidarme del personal de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, y en especial a su directora, Ángeles Vian, por su afabilidad y diligencia en atender mis múltiples peticiones, así como en encauzarme hacia nuevas fuentes documentales que me han resultado de gran valor.

Por último, mas no menos importante, debo un testimonio de gratitud a múltiples personas que a lo largo de estos años y en diferentes modos me ayudaron a sacar el estudio adelante. Así, Luciano Sánchez del Águila, sociólogo y cómico que, a pesar de sus múltiples actividades, logró sacar un tiempo para realizar una atenta lectura del texto en bruto que me ha permitido mejorar diversos aspectos del trabajo. A Paloma Urquiza y Mauro Muñoz; a Andrés García Fernández; a Miguel Rodríguez Lozano; a Gaspar Meana; a Bernardo Dembinsky; a Luisa y Paco y a Victoria y Juan.

Espero no haberme olvidado de expresar mi agradecimiento a nadie que me haya podido ayudar de alguna manera para llevar a buen fin esta tesis; en cualquier caso, mis más sinceras gracias a todos.

# ÍNDICE GENERAL

## VOLUMEN I

ÍNDICE DE LOS ANÁLISIS DE LAS OBRAS	9-10
-------------------------------------	------

INTRODUCCIÓN	11
--------------	----

Objetivos, contenidos y organización de la tesis (11)	
---	--

El arranque de la tesis (11)

Algunos datos sobre la revista MADRIZ (13)

Primera selección de contenidos (15)

Planteamientos generales para el análisis (19)

En torno al uso de los términos <i>Historieta</i> y <i>Cómic</i>	22
--	----

Algunos intentos de definición de la *Historieta* (23)

Una definición sintética (27)

Metodología de la tesis	29
-------------------------	----

Fines del estudio (29)

Organización de los materiales de estudio (31)

Orientaciones metodológicas (32)

Planificación de análisis (37)

Definición de los apartados para cada análisis (38)

## MADRID EN LOS 80 41

El Madrid de la transición (43)

La institucionalización de la *Movida madrileña* (47)

Madrid ingresa en la postmodernidad (48)

## LA REVISTA "MADRIZ" 51

## LAS OBRAS DE LPO 57

Serie "*Baladas*" (74)

Serie "*Onírica*" (190)

Comentario al conjunto de las obras de LPO (232)

## LAS OBRAS DE OPS 235

Serie "*Historietas*" (242)

Serie "*Bestiarium Matritense*" (290)

Serie "*El Jardín Botánico*" (332)

Serie "*El camino de Arlés*" (356)

Serie "*Cuartetos*" (401)

Serie "*Comercios duales*" (423)

Comentario al conjunto de las obras de OPS (441)

## CONCLUSIONES 450

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS 456

## VOLUMEN II

## REPRODUCCIÓN DE LAS OBRAS

# **VOLUMEN I**



# INDICE DE LOS ANÁLISIS

## LPO

### Serie “BALADAS” 74

- [1] “Balada del fin de semana en Madrid” (75)
- [2] “Balada del amor inmortal en Madrid” (83)
- [3] “Balada del despertar en Madrid” (87)
- [4] “Balada madrileña de la melancolía femenina” (99)
- [5] “Balada madrileña del abandono de las grandes ciudades” (106)
- [6] “Madrid, fin de siglo: Balada de la expectación” (114)
- [7] “Balada madrileña de la melancolía masculina” (117)
- [8] “Madrid, balada de la soledad” (119)
- [9] “Otoño de la Balada” (121)
- [10] “Balada del Andrógino” (127)
- [11] “Balada de Alguien Más” (153)
- [12] “Balada... onírica” (163)
- [13] “Balada Demencial” (169)
- [14] “Balada del Corredor” (178)
- [15] “Balada del Inmigrante” (183)
- [16] “Balada del sortilegio” (186)

### Serie “ONÍRICA” 190

- [17] “Olas” (190)
- [18] “Sin título” (193)
- [19] “Sin título” (196)
- [20] “Sin título” (199)
- [21] “Sin título” (202)
- [22] “Sin título” (205)
- [23] “Sin título” (209)
- [24] “Sin título” (213)
- [25] “Sin título” (217)
- [26] “Sin título” (219)
- [27] “Sin título” (221)
- [28] “Cuestiones cruciales de la posmodernidad” (224)

## OPS

### Serie “**HISTORIETAS**” 242

- [29] “En las afueras” (243)
- [30] “mi Retiro” (249)
- [31] “La ría” (262)

### Serie “**BESTIARIUM MATRITENSE**” 290

- [32] “Cartachuelo buzonero” (300)
- [33] “Calamar borde” y “Tabernosaurio” (303)
- [34] “Alpargato” y “Murcielaguas” (305)
- [35] “Alcantarilla común” y “Araña portera” (308)
- [36] “Porrompato” y “Rayuela” (311)
- [37] “Babosa doméstica” y “Zaparaña” (314)
- [38] “Basilisco” (318)
- [39] “Pulpo bobo” y “Ñamñami” (322)
- [40] “Pavo Scout” y “Dragoncillo municipal” (326)

### Serie “**JARDÍN BOTÁNICO**” 332

- [41] “Teléfono Silvestre” y “Palmera de los Cuarteles” (334)
- [42] “Álamo Urbano” y “Castaño de Prusia” (337)
- [43] “No-me-toques” y “Esparraguera” (341)
- [44] “Babú Pescador” y “Ayayay” (347)
- [45] “Incineraria” y “Madroño de Atenas (Falso chopo)” (352)

### Serie “**EL CAMINO DE ARLÉS**” 356

- [46] “El Camino de Arlés” y “Cambio de tiempo en la zona franca” (359)
- [47] “Cristales” y “Resumen de agencias” (370)
- [48] “Golpe de viento” y “Claroscuro” (376)
- [49] “La guerra civil” y “El palacio de invierno” (385)
- [50] “Tele” y “Gramma” (393)

### Serie “**CUARTETOS**” 401

- [51] “Electric dreams” (402)
- [52] “El pozo de los deseos” (405)
- [53] “Calambre” (411)
- [54] “Heráclito vuelve a casa” (417)

### Serie “**COMERCIOS**” 423

- [55] “Peluquería” y “Tintorería” (425)
- [56] “Lechería” y “Carbonería” (430)
- [57] “Frutería” y “Carnicería” (437)

# INTRODUCCIÓN

## Objetivos, contenidos y organización de la tesis

**E**n esta introducción pretendemos explicar cómo llegamos a determinar el ámbito de estudio de la presente tesis, cuál es el tema y desde qué talante lo abordaremos. A continuación pasaremos a exponer la metodología aplicada para llevar a buen término los análisis de las obras seleccionadas. Por último, trataremos de precisar el significado de algunos de los conceptos y términos que más comúnmente manejaremos en esta tesis.

## El arranque de la tesis

**E**n Septiembre de 1989, al proceder a matricularme de los nuevos cursos de doctorado, me encontré con que, entre otros requisitos necesarios para formalizar la matrícula, se obligaba la inscripción de un título de tesis (sí, un título, ni siquiera un proyecto). Aunque tenía entonces ya una cierta idea de que temas me interesaban especialmente, me vi en la tesitura de tener que improvisar la redacción de un titular que viniese a coincidir con mis futuras expectativas (en mi inocencia, pensaba contar con un periodo de reflexión más reposado y, qué caramba, en todo caso ya tendría tiempo para cambiar la inscripción).

Así, pues, redacté un par de líneas que determinaban mi interés por el dibujo de ilustración y por las experiencias cercanas: el arte contemporáneo, la década que estaba a punto de concluir y el ámbito madrileño. Ya estaba bien de temas exclusivamente nobles situados en tiempos míticos y lejanos y presentados con palabras grandilocuentes. Esa era, al menos, mi percepción inexperta de aspirante a doctor.

El título quedó inscrito como sigue: *El dibujo de ilustración y la vanguardia artística en el Madrid de los ochenta*. Es evidente que, si bien acertaba con la acotación de tiempo y espacio de mis intenciones iniciales, no escapaba a la debilidad de elegir un tema *generalista*, o mejor dicho, dos: el dibujo de ilustración y el arte de vanguardia (aunque me refiriese *sólo* al Madrid del *ahora mismo* por el que acababa de transitar).

Sería más tarde, durante el verano de 1992, cuando verdaderamente afronté el proyecto, cuando comencé a desbastar los ámbitos temáticos, espaciales y temporales a los que me iba a ceñir en el estudio.

Aún cuando partía de la delimitación espacial y temporal (Madrid en la década de los 80) ésta era demasiado amplia y difícilmente abarcable si quería huir de un planteamiento *generalista*. Debería, pues, restringir el estudio a unos determinados ámbitos y elementos que hiciesen practicable la investigación. Es decir, la cuestión estribaba en poder precisar un material concreto que se convirtiese en el objeto material de nuestro estudio.

No recuerdo ahora exactamente cómo sucedió, pero hubo un momento en el que tuve la ocurrencia de elegir una determinada publicación. Desde entonces, me pareció tan adecuada que no sabía cómo no se me había ocurrido antes. Se trataba de una revista que había conocido en su momento y allí habían colaborado algunos amigos y compañeros míos (incluso guardo la impresión, no sé si real o imaginaria, de que si me lo hubiera propuesto, podría yo mismo haber colaborado en ella).

Se trataba de una publicación en la que se recogía toda una diversidad de propuestas gráficas durante un periodo significativo de tiempo, tres años, justo a mediados de la década de los ochenta, de principios de 1984 al 1987. Era una revista que nacía con vocación de *tebeo* ("*tebeo -no leer cómic-*" se escribía en el editorial de su primer número), con vocación de rescatar y reivindicar para la cultura contemporánea un medio que en el franquismo se había corrompido para acabar siendo identificado con *infantil* y lo *simple*. Pero, a la vez, era una publicación que intentaba ser también un escaparate de la fuerte vitalidad de la cultura urbana que había surgido en el Madrid de la transición y que estaba surgiendo todavía por esos años.

No demoraremos más la mención del título de la revista en cuestión, el nombre de **MADRIZ** era el que figuraba en su mancha.

Por diversas razones, que rebasaban las relativas al ámbito de lo gráfico y de lo artístico, esta revista llegó a obtener una repercusión social mucho mayor de lo esperado, hasta el punto de poder ser considerada un éxito para una publicación de sus características. Por ello no sólo fue estimada como un mero reflejo de la situación cultural sino que, al insertarse en su dinámica, fue copartícipe de la

singular situación que, *a posteriori*, se conoció bajo la etiqueta de “*Movida Madrileña*”. Esta fue una denominación tardía con la que se publicitó, por motivos de carácter comercial y político, aquello que en un principio se había autoproclamado como “*Nueva Ola*” (como era en un intento de trasladar a España los aires de moda anglosajones, se utilizaba también el término original de “*New Wave*”).

Precisamente por estas razones extra-artísticas, por tratarse de una publicación que era editada por el Ayuntamiento de Madrid, y por tanto financiada con dinero público, fue muy controvertida y criticada en diversos aspectos. A este respecto, debemos de manifestar ya, adelantándonos a la exposición de la historia y caracterización de la revista, que lo que nos atrajo fue el espíritu experimental que imprimió y sostuvo en la selección de obras publicadas durante su vida editorial. Lo que nos interesó fueron las obras y especialmente las que tenían carácter heterodoxo, las que iban a contracorriente.

Por eso, más allá de controversias socio-políticas (que, por otra parte, sería tema interesante para estudiar), a nosotros nos atraía el material visual, de orígenes y carácter diversos, que se había publicado en las páginas de esa revista- tebeo. MADRIZ nos ofrecía un más que suficiente campo potencial de estudio, y se adecuaba perfectamente a nuestras expectativas de trabajo.

Aún así, debido al volumen total de trabajos publicados con el que nos encontramos debimos realizar una drástica selección para restringir el estudio a unas obras concretas que tuviesen, en primer lugar, una extensión que hiciese abarcable en tiempo y espacio la sustancia de la tesis (más adelante nos ocuparemos de cómo y por qué efectuamos la criba).

## **Algunos datos sobre la revista MADRIZ**

**E**ntre Enero de 1984 y Diciembre de 1986, en prácticamente tres años, aparecieron editados por el Ayuntamiento de Madrid treinta ejemplares de una revista en cuya mancheta de cabecera rezaba el lema MADRIZ.

Esta publicación estaba patrocinada por el Ayuntamiento de Madrid, es decir, estaba subvencionada, y como tal encontraba su razón de ser fundamental en el objetivo de propalar aquellas creaciones gráficas

que, aun pudiendo encuadrarlas bajo el epígrafe de cómic o historieta, podríamos calificar como *experimentales* o, al menos, *heterodoxas*, y que debido a ello encontraban dificultades en integrarse en el mercado editorial al uso.

Así es como, a pesar de su procedencia institucional, amparado en el presupuesto público, MADRIZ nace con vocación de ser un medio *alternativo*.

En la publicación vieron la luz trabajos de autores en su mayoría noveles y, por tanto, casi todos poco conocidos por entonces, aunque también tuvieron cabida algunas firmas ya conocidas ya en el terreno de la ilustración (casos de Julio Cebrián y de OPS) ya en el campo de las artes plásticas (casos de Manolo Valdés o Guillermo Pérez Villalta) (\*).

---

(\*) Bien es verdad que el carácter de lo publicado por cada una de las parejas que mencionamos es bien diferente: los primeros publican numerosas historietas a lo largo de la vida del MADRIZ, mientras que los segundos colaboran realizando una portada cada uno de ellos, Pérez Villalta la del nº2 y Manolo Valdés la del nº 17.

---

En todo caso todos los autores que se prestaron a colaborar en la revista tuvieron la oportunidad de acercarse a este medio desde el espíritu de la experimentación, desde la absoluta libertad de propuestas plásticas que permitía la línea editorial (por una vez, un sueño para cualquier autor creativo). Con estas expectativas es como algunos de los autores abordaron este género de producciones: sus inquietudes creativas les situaban más cerca de algunas concepciones pictóricas contemporáneas, de algunas poéticas de la imagen, que de otras manifestaciones de cómic en el sentido más convencional del término.

Nuestra decisión era que esta tesis tendría como objeto material de estudio algunas pocas de estas singulares creaciones gráficas que se publicaron en sus páginas, pero a pesar de la facilidad aparente que representaba el partir de esta delimitación, aún nos quedaba por delante un enorme campo de posibilidades de elección.

## Primera selección de contenidos

**E**l primer problema que nos encontramos a la hora de abordar un estudio sobre unas obras de carácter tan singular, concebidas en un periodo histórico tan cercano, era el de lograr elegir un conjunto equilibrado y significativo de planteamientos.

Eran muchas las obras y creadores que atraían nuestro interés: Ana Juan, Jorge Arranz, Bartolomé Seguí, Das Pastoras, Santiago Cueto, Guzmán, Raúl, Juan Berrio, Manuel Nguema, Rubén, Federico del Barrio, Sofía Madrigal, JM Nuevo o Javier Gil eran algunos los autores cuyas obras nos habían llamado la atención, de entre más del centenar abundante que habían visto publicadas sus obras al final de la vida editorial de MADRIZ.

Algunos de ellos sólo habían colaborado en una única ocasión, otros tenían varias, en diferente número y durante periodos de tiempo limitados. Entre las colaboraciones esporádicas no queremos dejar de mencionar, aunque sea aquí como una curiosidad, una historieta con dibujo firmado por Roberto Díez y el guión de Julio Llamazares que apareció en el MADRIZ nº 13, Febrero-85 (pgs 18-21).

Así es que el primer criterio que definimos fue el de la continuidad temporal. Es decir, elegiríamos preferiblemente a autores que hubiesen publicado de una forma lo más constante posible en la vida del MADRIZ, o lo que es lo mismo, los que mantuviesen una regularidad en las entregas durante los tres años (treintaitrés números normalizados más uno especial) que duró la revista.

Pero, claro está, no se trataba sólo de valorar el aspecto temporal y, por tanto, el cuantitativo. Debíamos decidir el carácter cualitativo que deberían poseer las obras que seleccionásemos.

Una alternativa podía ser el contemplar un número suficiente de obras de un mismo autor en los que observar una posible evolución de un mismo modelo (o de cambio drástico de uno a otro).

O podríamos elegir a dos o tres autores que experimentaran con modelos diferentes y efectuar, así, un estudio comparativo de temas y concepciones gráficas diferentes y heterogéneos.

Este aspecto sería vital para el carácter que tomase la tesis y, por tanto, para el enfoque metodológico que, de hecho, tardaríamos en decidir, como explicamos más adelante.

Otro criterio que aplicamos fue el de escoger autores que su actividad creadora no se circunscribiese a las producciones gráficas para medios de comunicación, ya fuese en forma de ilustración, viñeta de humor o historieta. Es decir, que tuviesen actividad en otras áreas de las artes plásticas, como la pintura o el grabado, ya que, así, las obras realizadas para la revista se inscribirían en un más amplio horizonte de intereses creativos. Con ello, suponemos que los autores elegidos podrían tener en sus planteamientos y lenguajes plásticos un mayor registro de posibilidades susceptibles de ser aplicadas en sus entregas para MADRIZ.

Queríamos asegurarnos también, de paso, que las obras estuviesen concebidas desde unos mínimos criterios de calidad plástica, sin que tuviésemos que ocuparnos de su evaluación (lo que hubiese representado un estudio diferenciado en sí mismo y, por tanto, tema de otro tipo de tesis).

El resultado de una primera criba culminó con la elección de seis autores de entre los que más nos interesaban. Estos fueron: Víctor Aparicio, Luis Serrano, Julio Cebrián, Victoria Martos, LPO y OPS.

A raíz de esta selección concertamos una entrevista con cada uno de ellos que nos serviría como punto de partida, junto con las obras mismas publicadas en MADRIZ, para iniciar el estudio. Debemos reseñar que todos ellos nos brindaron su máxima colaboración para con nuestro trabajo.

Después de un tiempo en el que recopilamos información sobre el tipo de obra plástica que realizaba cada autor, sobre las diferencias y semejanzas con las que afrontaban cada tipo de obra; y, además, iniciamos una primera observación de pautas constructivas de cada una de las obras realizadas para MADRIZ en particular (organización del viñetaje, resoluciones gráficas, localización de referencias, etc). Fue entonces cuando nos dimos cuenta de que el volumen de información a tratar no hacían práctica la viabilidad de la tesis, ya que, por ejemplo, sólo teniendo en cuenta el número de colaboraciones en MADRIZ entre los seis autores ya reunían más de ciento cincuenta obras.



Esta fue una de las razones por las que decidimos renunciar a un estudio que relacionase diferentes tipos de obra de tantos autores, y que incluso si abordásemos solamente el estudio comparativo de los modelos de historieta que entre los seis reunían en las páginas de la revista, sería demasiado volumen de información el que nos veríamos forzados a manejar.

Las tipologías de historieta que cada autor ponía en liza diferían mucho entre sí, ya que nos ofrecían una gran variedad de planteamientos al variar incluso un mismo autor su proceder de una a otra obra.

Esta reflexión, como veremos enseguida, nos terminará iluminando sobre el enfoque que tomaríamos finalmente.

Por el momento, nos impelió a variar el sentido de la búsqueda que hasta entonces habíamos aplicado. Pasamos, así, a contemplar ahora la posibilidad de estudiar un conjunto de obras que mostrasen más puntos en común que diferencias entre sí.

Esto trajo como resultado, no sin disgusto por nuestra parte, el que dejáramos fuera del estudio las obras de Víctor Aparicio, Luis Serrano, Julio Cebrián y Victoria Martos. Restringiríamos, por tanto, nuestro estudio a OPS y LPO.

De los cuatro que ahora dejábamos de contemplar, los tres primeros autores guardaban especialmente muchos contrastes con los finalmente elegidos.

Así, en el conjunto de obras que vio publicadas en el MADRIZ, Víctor Aparicio nos ofrece series cortas, de tres o cuatro obras, que nos hubiera gustado analizar, ya que en ellas difiere radicalmente en el planteamiento de tema, tono, extensión y resolución plástica (desde obras de una sola página de extensión a otras en las que divide una misma obra en varias entregas de varias páginas cada una; desde obras en B/N a obras en color; color unas veces enmarcado por línea de contorno/ distorno, otras en manchas de color contiguas sin línea de separación; unas con gran profusión de textos, otras con gran economía literaria).

Con las obras de Luis Serrano renunciábamos a estudiar unas obras muy fronterizas entre las imágenes de ilustración (descriptivas, puras

y duras) y su discutible inclusión en el campo de la historieta (en todo caso, muy conceptual).

En el caso de Julio Cebrián debíamos abandonar la posibilidad de estudiar un modo de hacer de índole expresionista, profesionalmente ya entonces muy asentado y madurado, y que presentaba unos contenidos que para este autor eran novedosos, ya que hasta entonces en el encargo de sus obras no había gozado de tanta libertad de acción.

Victoria Martos, sin embargo, es la única creadora que mantenía en sus obras ciertas concomitancias con LPO y OPS, que fundamentalmente se referían al gusto por las imágenes evocadoras de la xilografía (incluso cuando la obra es en color) y con un tratamiento que combinaba el expresionismo formal con un surrealismo poético que componían, en su conjunto, una apuesta muy personal y *sui generis*.

De hecho, con su propuesta visual logra crear un universo tan propio y característico que, a pesar de sus paralelismos formales, se desmarca de las de LPO y OPS. Si contemplábamos como un paisaje el conjunto de obras de los seis artistas mencionados anteriormente, las concomitancias de LPO, OPS y V. Martos resaltaban. Pero si en el mapa incluíamos sólo a ellos tres, entonces lo que resaltaban eran las diferencias entre ellos. Y la región de Victoria Martos adquiriría un carácter aún más autónomo, más aislado de las de OPS y LPO.

De haberla incluido, una de las consecuencias hubiese sido que nos habría abocado hacia un estudio comparativo por el cual no estábamos interesados.

Además, por si fuera poco, al giro cualitativo se le añadiría otro cuantitativo. Si incluíamos las obras de tres autores el volumen de trabajo era aún demasiado grande. Debíamos reducir el número de obras a sesenta o setenta como máximo y, si contábamos con todas las obras de los tres, el número se nos disparaba hasta rondar la centena (\*).

---

(\*) De hecho, durante algún tiempo estuvimos empeñados en poder incorporar a los tres autores en el estudio. Por una parte nos encontramos con que OPS y LPO eran quienes más obras, y de una manera más continuada, habían publicado en el MADRIZ (desde el primer número hasta el último publican en casi todas las entregas). Victoria Martos era quien tenía menos obras publicadas de los tres, ya que había iniciado sus colaboraciones

en el número 11 (Diciembre-84) y la mantuvo, con una sola falta, hasta el número 32 (Noviembre-86). A pesar de esta descompensación temporal entre la pareja OPS y LPO y Victoria Martos, y de la excesiva magnitud que tomaría la tesis si abarcásemos a los tres autores, contemplamos la posibilidad de mantener a los tres si hacíamos una selección de obras, es decir, no incluyendo la totalidad de los tres. Sumado a la idiosincrasia de la obra de Victoria, lo que finalmente nos decidió fue la dificultad de encontrar un baremo por el que establecer esa selección de la obra de los tres.

Nos quedamos entonces con una pareja de autores, LPO y OPS, que presentan algunos rasgos, sino comunes, sí similares. O quizá nos expresemos mejor si decimos que estos autores, en las obras que vieron publicadas en el MADRIZ, no difieren mucho entre sí, en tratamiento gráfico y en las referencias plásticas que utilizan, sobre todo si los comparamos con otros autores, ante los cuales se agudizan los contrastes y diferencias.

## Planteamientos para el análisis de las obras seleccionadas

Una vez concretadas las obras materiales sobre las que se centrará el estudio, quedaba por definir el enfoque desde el que se abordarían y la metodología que se aplicaría (en realidad estas disquisiciones se solaparon con el proceso de selección).

Partíamos de una intención inicial, nos parecía lo más lógico entonces, que consistía en tratar de enmarcar las obras de los autores que hubiésemos seleccionado en el contexto de la *ilustración gráfica* y de la *historieta* (o *cómic*, término anglosajón que se va imponiendo cada vez más en el ámbito hispanohablante y que, como veremos, se alude a los mismos contenidos). Es decir, pretendíamos incluir las obras en alguna tipología de obra gráfica que ya debiera de estar establecida por anteriores estudios de otras creaciones similares.

No sucedió así. No logramos encontrar ni obras ni referencias teóricas sobre obras, no ya similares, sino sencillamente que rompiesen con el modelo normalizado, ortodoxo, que el mercado editorial propicia. Con cierta sorpresa por nuestra parte, nos encontramos exclusivamente con trabajos, más o menos *divulgativos*, que identificaban la historieta/ cómic con un sólo modelo (o con unas

variantes tipológicas muy exiguas). La mayor parte de esos trabajos o no los contemplan o dejan fuera de foco trabajos como los que tratábamos de analizar, relegándolos, como mucho, al mundo de la obra marginal.

La institución de un modelo determinado y cerrado de obra gráfica a la que llamar *historieta* o *cómic* acarrea el problema de cómo denominar las obras que no responden a ese modelo. He aquí una de las primeras dificultades que hubimos de afrontar al inicio de la tesis (hacia 1992). Necesitábamos razonar la denominación de *historieta* y situar dentro de ese término el modelo, o mejor, los modelos que fueron concebidos por los autores que seleccionamos.

En aquellos momentos en los que comenzábamos nuestro trabajo la bibliografía sobre cualquier aspecto de la historieta, el cómic o el tebeo era muy escasa, al menos en español. Actualmente, aunque diste mucho todavía de ser amplia, existen ya publicaciones que abordan aspectos de estas creaciones gráficas desde perspectivas metodológicas serias.

Así, nos vimos obligados a intentar rastrear por nuestra cuenta, con muy modestos medios, los orígenes históricos tanto de las producciones materiales conocidas (lo que quiere decir casi lo mismo que publicadas) así como de los acercamientos teórico-críticos que desde diversas disciplinas se hubieran realizado.

Esa indagación en torno a la historia de la *historieta*, aún cuando fuera de un modo resumido, ha quedado minimizada en la versión final de la tesis, ya que no hemos creído necesario finalmente incluirlo. Lo que pretendíamos era exponer la evolución histórica de la historieta, dentro del desarrollo de las técnicas de reproducción gráfica y de los medios de comunicación impresos, lo que nos permitiría exponer la situación de *nuestras* obras dentro del mapa diacrónico de la comunicación visual.

Debido, por una parte, a que la tarea era merecedora de ser en sí misma un estudio independiente y que, por otra, creemos que hoy en día el lector español (\*) de este trabajo conoce ya muy bien ese discurrir histórico, consideramos que sólo nos merece la pena centrar nuestra atención sobre un par de asuntos relativos a tratar de establecer una noción básica de lo que es o no una *historieta*.

(\*) Por citar alguna de las referencias bibliográficas más significativas que han aparecido desde el inicio de nuestra tesis, y aunque las citamos en el apartado de *Bibliografía*, mencionaremos ahora: el catálogo *Tebeos: los primeros cien años* que se editó con motivo de la exposición homónima en la Biblioteca Nacional a principios de 1997. En este catálogo, que resulta muy interesante en su conjunto, no nos debe pasar desapercibido especialmente el ensayo de Antonio Martín, "*Notas sobre la aparición de la historieta en España*" (pgs 207-230).

Además, debemos reseñar también una aparición en el mercado editorial español de 1993 de una traducción de una obra italiana, original de 1991, titulada *Los lenguajes del cómic*, de Daniele Barbieri, ya que en ella se abordaba un acercamiento global al género, desde el punto de vista de un estudioso que además parece tener la perspectiva y sensibilidad de un creador gráfico. Esta obra nos resultó una valiosa ayuda para llevar a cabo el análisis práctico de las obras incluidas en esta tesis.

Así, realizaremos ahora una breve reseña sobre los términos *historieta* y *cómic*, así como un pequeño resumen de algunas definiciones propuestas por algunos especialistas que creemos interesantes para proseguir con el hilo de nuestros planteamientos metodológicos.

## En torno al uso de los términos *Historieta* y *Cómic*

**A**tenderemos primero al aspecto semántico de los términos *Historieta* o *Cómic* que, como el lector se habrá ya apercibido, estamos empleando como sinónimos para referirnos al género de ilustración que nos ocupa.

Desde finales del s. XIX, *Cómic* es la denominación originaria en inglés, que enseguida encontró su correspondencia en español como *Historieta*. Más tarde, aparece el término inglés “*cómic-book*” con el que se viene a designar una publicación cuyos contenidos sean mayoritariamente gráficos, con una o más historietas. El término correspondiente en español es “*tebeo*”, que encuentra su origen en una publicación de mucho éxito, en 1918, titulada “*TBO*” y, de ahí, esta voz *tebeo* para designar genéricamente cualquier otra revista, cuaderno o libro que contenga historietas.

Hoy en día la palabra *cómic* es la más extendida en todo el mundo para designar al género propiamente dicho, incluido el ámbito hispanohablante. Por ello, nosotros la emplearemos también junto a la palabra *historieta* por ser la sinónima de aquella en castellano.

Debemos de reconocer, sin embargo, que el término *historieta* tiene para nosotros un pequeño inconveniente: posee connotaciones peyorativas con respecto al término *historia*, encontrándonos con que su definición (en el DRALE y en el *María Moliner*) reza “*cuento o relación breve de alguna aventura de poca importancia*”. Se la relaciona así, a la historieta, con otras acepciones como *anécdota*, *chiste* o *cuento breve y divertido*, expresiones todas ellas con las que se designaban desde sus orígenes a los cuentos ilustrados con dibujos y que iban dirigidas al público infantil.

Por añadidura, el término *historieta* hace prejuzgar, aunque sea de manera inconsciente, el contenido de la manifestación gráfica al relacionarla con la idea de *relato*. De este modo, se viene a identificar “relato secuencial” con “narración visual”, sin tener en cuenta que en este género gráfico también existe la “descripción visual”. No nos parece adecuado que *historieta* equivalga a *narración*, ya que, siendo muy frecuente que el contenido de muchas historietas es de carácter narrativo, en la práctica, sin embargo no tiene por qué ser así forzosamente siempre.

En definitiva, nuestra decisión de combinar los vocablos *historieta* y *cómic* responde a una razón práctica: existe ya una costumbre internacional en el uso del término *cómic* para referirse a un género que también tiene su propia acepción en diferentes idiomas. Así, en los países hispanohablantes, junto a *historieta*, también está muy extendida la palabra *cómic*. En otros idiomas, importantes en el mundo por su número de hablantes, también podemos encontrar que junto a su denominación autóctona (“*B.D.*”, por “*bande-dessinée*”, en francés; “*fumetti*” en italiano; “*Bildgeschichte*” o “*Streifengeschichte*” en alemán; “*historias em quadrinhos*” en portugués) se les aplica igualmente la voz anglosajona *cómic*.

## Algunos intentos de definición de la *Historieta*

Aunque a estas alturas pueda parecer sencillo, lo cierto es que vamos a encontrar dificultades al intentar precisar el concepto que defina el género cómic o historieta. Repárese en que, si para definir el concepto de las producciones más habituales los estudiosos del tema (sociólogos, semiólogos, comunicólogos, etc) aún no terminan por ponerse de acuerdo en determinar qué características son las comunes al género, mucha más dificultad vamos a encontrar nosotros al intentar definir (desde dentro, con la perspectiva del creador, o, sencillamente, desde la del lector/ espectador) los rasgos genéricos que abarquen la diversidad de manifestaciones publicadas en el MADRIZ, algunas tan peculiares como las que vamos a tratar.

Así, hemos seleccionado una serie de propuestas para la definición de la historieta que a nosotros nos han parecido más adecuadas, y que ahora pasamos a comentar.

Para quienes conciban la historieta íntimamente ligada a la utilización del viñetaje les proponemos el acercamiento a la obra de Gubern, quien puede representar la posición más seria de entre los especialistas de orientación ortodoxa, por expresarlo de alguna manera. Especialmente clarificadora resulta la lectura del capítulo sexto, “*Fundamentos para una semiología de los cómics*”, de su primera obra dedicada en exclusiva al género, *El lenguaje de los cómics* (Gubern-1972:105-112). En esta obra propone Gubern una definición del concepto *viñeta* en la que trata de evitar las descripciones fenomenológicas: “*representación pictográfica del*

*mínimo espacio o/y tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un cómic".*

A pesar de que no consideramos que la única posibilidad de estructurar una historieta tenga que ser mediante la sucesión de viñetas al uso, esta definición tiene el interés, para nosotros, de que permite concebir como historieta una amplia gama de posibilidades, debido a que la mención a esa *mínima representación pictográfica* no tiene por qué identificarse exclusivamente con la forma más habitual de viñetaje.

En la citada obra se propone una primera definición del cómic que el propio autor pretende que tenga el carácter de *estético*:

*"estructura narrativa formada por la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética"* (Gubern-1972:35).

Un poco más adelante se añade un segundo intento de definición, esta vez con la intención de precisar lo que es una *página de cómics*. Según su propuesta, ésta sería una:

*"estructura de montaje peculiar de ciertos cómics, que se caracteriza por estar concebida y realizada para ser reproducida sobre la integridad de una superficie de una página, para lograr una unidad gráfica con coherencia plástica global"* (ibidem:37).

A renglón seguido se realizan dos interesantes comentarios que amplifican el sentido de la anterior propuesta de definición. Primero cuando se añade que *"al no hacer la tradicional referencia a las viñetas, ofrece la ventaja (esa definición) de abarcar también aquellos casos en que coinciden página y viñeta"*. Y a continuación cuando se especifica que *"la exclusión de otro término tópico -el término "narrativo"- posibilita incluir ciertas páginas, como algunas de Guido Crepax, que son de carácter "descriptivo" (es decir, de análisis espacial), pero en modo alguno narrativas"* (ibidem:37).

A renglón seguido se realizan dos interesantes comentarios que amplifican el sentido de la anterior propuesta de definición. Primero cuando se añade que *"al no hacer la tradicional referencia a las viñetas, ofrece la ventaja (esa definición) de abarcar también aquellos casos en que coinciden página y viñeta"*. Y a continuación cuando se especifica que *"la exclusión de otro término tópico -el*



*término "narrativo"- posibilita incluir ciertas páginas, como algunas de Guido Crepax, que son de carácter "descriptivo" (es decir, de análisis espacial), pero en modo alguno narrativas" (ibidem:37).*

El sentido y las intenciones implícitas en estos primeros intentos contrastan con la propuesta de definición que el mismo autor expone en una obra más reciente, *La mirada opulenta* (que supone una intención de integrar e interrelacionar todos los géneros que toman como base de sus lenguajes los contenidos iconográficos/ visuales: el cine, la Tv, la publicidad, el cómic, la infografía, etc). En un párrafo de esta obra manifiesta: *"el cómic es un medio de comunicación escrito-icónico (como lo es el cartel), pero estructurado en imágenes consecutivas (viñetas), que representan secuencialmente fases consecutivas de un relato o acción, y en los que se suelen integrar elementos de escritura fonética"* (Gubern-1992:217), para a continuación volver a incidir en las tres condiciones que debe reunir un cómic *"del modo en que hoy los concebimos"*.

A nuestro modo de entender, esta segunda propuesta supone una regresión con respecto a la primera. Aquella era, en nuestra opinión, más atractiva y estaba muy cerca de conseguir abarcar en ella aspectos que, aunque poco comunes, no sólo son interesantes sino que deben de ser contemplados dentro de las estrategias posibles del lenguaje propio de los cómics.

Como, de todas maneras, no nos satisfacen plenamente ninguna de las dos, buscaremos otras propuestas de otros autores que, si bien tampoco nos parecen totalmente satisfactorias, bien podrían complementarse unas a otras.

Para lograr este objetivo hemos creído encontrar adecuadas dos propuestas más. La primera corresponde a Juan Antonio Ramírez, cuya definición tiene un carácter genérico y pragmático del medio, que puede evocar sentido similar al de la primera propuesta de Gubern, y que aparece expuesto en su obra *Medios de masas e historia del arte*:

*"un relato icónico-gráfico o iconográfico- literario destinado a la difusión masiva en copias mecánicas idénticas entre sí, sobre soporte plano y estático, y cuyos códigos (icónico y eventualmente literario) tienden a integrarse en sentido diegético- temporal"* (Ramírez-1976:198).

La segunda pertenece a Annie Baron-Carvais, en *La historieta*, y en ella se atiende especialmente a los contenidos de carácter visual:

*"No siempre es necesario el texto para comprender la historia: un relato puesto en imágenes sobre una sola lámina (cada hoja dibujada) puede muy bien no necesitar comentario o burbuja. Se trata de una sucesión de dibujos yuxtapuestos destinados a traducir un relato, un pensamiento, un mensaje; su propósito no es ya sólo el de divertir al lector, sino en ocasiones el de transmitir, por medio de la expresión gráfica, lo que no siempre logra expresar la abstracción de la escritura"* (Baron-Carvais-1989:13).

Esta definición que pretende ser descriptiva del medio, nos parece también adecuada debido a alguna de las razones que ya hemos argumentado anteriormente, pero con matices que no vendrá de más repasar.

Una de estas razones consiste en que no se trata de supeditar la noción de secuencialidad de la lectura de las imágenes a la existencia obligada de viñetas. Otra razón estriba en que se subraya una particularidad, a nuestro juicio decisiva, a la hora de valorar las características definitorias del género, a saber, que la naturaleza esencial del cómic es de índole visual. Esto, que puede parecer una evidencia rayana en la perogrullada, no viene mal subrayarlo ya que no es tenido en cuenta suficientemente en muchos de los acercamientos al cómic que se producen desde diferentes ámbitos. La historieta se basa en la comunicación visual, antes que la verbal, ya que, si existe, queda integrada en aquélla (\*).

---

(\*) Preferimos utilizar la expresión *integrada* a *supeditada* con la intención de dar a entender cómo cuando se introduce texto en la imagen (dibujada) las letras (o signos de cualquier tipo) se convierten automáticamente en "dibujo". Es decir, los signos participan con el resto de lo dibujado en denotar a la imagen de un determinado contenido semántico-visual.

En definitiva, en nuestra opinión, una buena propuesta debería condensar los elementos de las primeras propuestas de Gubern (1972) con las de Juan Antonio Ramírez y Annie Baron-Carvais, que en los aspectos fundamentales son convergentes, además de contemplar la adecuación futura a los nuevos soportes potenciales (informáticos, Internet, etc).

## Una definición sintética

Debido a que las condiciones técnicas y materiales han ido cambiando, fundamentalmente en el entorno informático, ya no son plenamente satisfactorias ninguna de las definiciones anteriores. Así, nos hemos decidido por intentar una definición que aglutinase las nociones que consideramos siguen siendo básicas y eficaces para definir positivamente el género, sin que queden excluidas diversas posibles formas que pueda adoptar una historieta.

Buscando la síntesis y la sencillez, la propuesta es esta:

*“El cómic es una concatenación de imágenes fijas diseñadas para un tipo soporte determinado y que permita la multiplicidad”.*

Nos expresamos así con respecto al soporte debido a que, si bien históricamente este soporte ha sido el papel, debemos contemplar ahora también el soporte virtual de la pantalla del ordenador-TV (debemos contar con la expectativa de la fusión de los entornos informáticos, incluido internet, con los televisivos; hacia ello conducen la interactividad inminente de los CD's/DVD, como quiera que se vayan a llamar los nuevos soportes).

En cuanto a que hagamos mención sólo de “concatenación de imágenes”, sin aludir al texto, se debe a que para la existencia de la historieta no es imprescindible la implicación de ningún contenido literario específico. Sin embargo, el requisito mínimo e imprescindible es que existan imágenes que se ligen de algún modo.

Cuando es el caso en que se introduce texto, debemos llamar la atención al lector de cómics sobre la variada índole de signos gráficos de carácter alfabético, al margen del propiamente literario, que se pueden dar en una historieta: onomatopeyas, tipografías que pueden estar incluidas en las imágenes (p.ej.: letreros, rótulos, carteles, etc) o algunas metáforas visuales.

En cuanto al posible contenido literario, es importante tener en cuenta el tipo de rotulación o tipografía con el que se presenta, ya que tiene repercusión en el modo de transmisión semántico. Unas formas son apropiadas o no para comunicar el carácter y tono de un mismo mensaje textual, como bien saben los diseñadores gráficos.

Por último, se puede comprobar cómo no hacemos ninguna mención ni a la extensión mínima ni al tipo de estructura sintáctica que adopte la organización de las diversas imágenes o elementos plásticos de las que se componga la historieta.

En cuanto a la mínima extensión que se le puede suponer a una historieta, nosotros optamos por considerar que comenzará a existir ésta cuando se presenten dos o más escenas que tengan una lógica constructiva independiente una de la otra (podría darse el caso de que se nos mostrase la misma escena pero desde dos puntos de vista diferenciados en punto de vista y/o escala). De este modo, nos decantamos por incluir en el género cómic las *viñetas-panel*, independientemente de que estas se organicen alrededor de una única perspectiva (común a todas las escenas) o de que se conjuguen varios puntos de vista en su composición.

Por lo que respecta a la construcción del conjunto de la historieta, contemplamos cualquier posibilidad de montaje de las diversas imágenes y/o escenas, aunque prescindan del recurso del viñetaje total o parcialmente. En otras palabras, nosotros no consideramos que la viñeta sea necesariamente la única “*célula narrativa básica*”. Puede ocurrir que el montaje recurra a solapamientos fundidos de las distintas escenas o imágenes, por poner un recurso alternativo.

En cualquier caso, para nosotros recurrir al viñetaje es aislar una escena o imagen una de otra, bien por superposición tipo collage (sin fundido) bien aislándolas mediante una línea de contorno o línea más espacio de separación (*canalillo*). Además, la vertebración de las diversas viñetas no tiene por qué responder a pautas repetitivas o a tramas geométricamente regulares. El criterio del artista puede llevarle a decantarse por estructuras irregulares y/o asimétricas, y no deberá de atenerse más que a consideraciones genéricas sobre el arte de la composición (para ello deberá de tener en cuenta no sólo el esquema de las líneas divisorias, sino también el tipo de mancha y color que van a contener las viñetas, ya que esto incidirá en su peso visual particular que tendrá sus consecuencias en la composición general).

En resumidas cuentas, concebimos la historieta como un género más de la creación gráfica que, como tal, no puede verse constreñido *a priori* por consideraciones ajenas a las expectativas expresivas, descriptivas y narrativas del propio autor.

## METODOLOGÍA DE LA TESIS

Procederemos ahora a explicar qué fines perseguimos, qué camino tomaremos y cuáles son los pasos que vamos a dar para tratar de llegar a esos fines.

### Fines del estudio

**M**ediante el análisis de las obras pondremos en evidencia si es posible interpretarlas de un modo coherente y si ese sentido puede ser compartido por diferentes lectores, como ocurre en otros ámbitos de la creación plástica o literaria.

Somos conscientes de que en el proceso de comprensión de una obra se implican diferentes estratos culturales que dependen de la instrucción de cada lector, pero también de sus gustos y referentes educativos. Por eso puede suceder que ante una misma obra diferentes lectores/ espectadores puedan tener diferentes reacciones y opiniones. Pero estaremos de acuerdo, sin tener que ocuparnos en profundizar en cuestiones epistemológicas, que antes que la disensión debe darse el acuerdo sobre el fondo de lo *comunicado* por dicha obra.

Esa es la razón por la que hablamos de compartir el *sentido* (comunicativo) que transmite la obra. Una de las pruebas de que existe “ese sentido” es que se podrá comprender el motivo (*leitmotiv*) que subyace en el desarrollo del conjunto. Que, más allá de factores emocionales o de orígenes culturales, es posible establecer el espíritu que anima tal obra y el modo intencional con que se expone (se expresa).

Pues bien, si al realizar nuestro análisis no se manifiestan divergencias radicales sobre el fondo (tema, asunto, línea argumental –cuando la hubiera–) querrá decir la obra es susceptible de ser interpretada, de ser compartida, por diferentes lectores/ espectadores aún cuando los contenidos *comunicacionales* sean de índole poética (en oposición a los mensajes *funcionales* que parecen exigir lo convencional) (\*).

---

(\*) Es evidente que no nos hallamos ante una historieta didáctica, como podrían ser las de “cómo debemos circular por las calles de una ciudad” o “así era la vida en Altamira”,

por proponer dos tipos diferentes en sus fines específicos pero que participan de una necesidad expositiva y explicatoria que las hacen más adecuadas para aplicar las convenciones del esquema narrativo estándar.

Quizá por eso, precisamente, porque los *mensajes* son poéticos y no didácticos o funcionales, los códigos que adoptan *nuestras* obras huyen de la convención, de la ortodoxia narrativa.

No decimos que no utilicen nunca codificaciones y esquemas narrativos convencionales, sino que lo hacen solo en ciertos grados. Y que, junto a las convenciones de las ilustraciones funcionales y de la historieta, emplean otros códigos provenientes de otras artes visuales.

En especial, estamos interesados en probar que es posible transmitir, expresar, comunicaciones de carácter poético aún cuando no se utilicen recursos literarios, o estos sean mínimos, y lo que domine la obra sean los recursos visuales.

Dicho de otro modo, que no estamos de acuerdo con la idea de que *siempre* deba de existir un guión (literario) como base articuladora de la historieta. Al menos no en sentido estricto: la relación que se establece entre una “secuencia de imágenes” y un texto, puede estar elíptica, como sucede modernamente entre una ilustración y el texto que la provoca (en ocasiones el texto puede no estar presente físicamente).

Otra cuestión es, como sucede en el cine, que la mayor parte de las *historias* se desarrollen según un esquema narrativo semejante al literario. Pero deberemos estar de acuerdo en que, aunque representen una minoría de casos (tanto en lo concerniente a la historieta como al cine), no podemos excluir aquellas obras que no atiendan a esquema literario alguno, sino que se construyan, fundamental o exclusivamente, con recursos visuales.

Será, entonces, el caso del dibujo como imagen-*mapa visual* (la *viñeta-panel*) que estructura no sólo la composición plástica, sino también conforma por sí mismo el mensaje que se quiere transmitir. Y deberemos suponer que esas obras pueden ser entendidas por lectores diversos, por el *público*, sin que sea obligada la narración literaria. Eso es precisamente lo que queremos comprobar mediante el estudio concreto de las obras seleccionadas de LPO y OPS.

## Organización de los materiales de estudio

**S**eñalaremos, en primer lugar, que el material de trabajo que estudiaremos serán las historietas publicadas en la revista MADRIZ, y que, por tanto, nos interesan en su carácter de material *reproducido*. De este modo, las obras originales, los dibujos y pinturas que dieron lugar a aquellos materiales reproducidos, las consideraremos *fuentes* susceptibles de consulta, pero no prioritariamente materia de estudio. Lo que nos interesa es el material que le llega al lector/ espectador y ese es el que toma como soporte la página de la revista (a pesar de las posibles diferencias de matiz que pueda darse entre diferentes ejemplares).

En cuanto al ordenamiento del material, hemos decidido disponer en primer lugar el estudio de las obras de LPO para pasar, a continuación, a las de OPS. En ambos casos, las obras vendrán organizados por series que agrupen obras relacionadas formal y conceptualmente y el orden de exposición, dentro de cada serie, será el cronológico de su publicación.

El motivo de iniciar el estudio con LPO radica en que en sus obras podemos encontrar una evolución desde un modelo estándar (el que abunda en la primera serie *Baladas*) hasta otro que suele responder al modelo de *viñeta-panel* que contiene diversas escenas entremezcladas que admite diversos recorridos de lectura (en la segunda serie *Onírica*). Asimismo, también experimenta un progresivo abandono del texto-guion para extraer del dibujo diversas posibilidades descriptivas que pueden contener, incluso, potencia narrativa.

Su ruptura del esquema clásico de viñetaje se produce desde la actitud del que juega con los códigos y los va transformando, forzándolos, hasta llegar a un esquema opuesto radicalmente al inicial.

En esos casos, LPO logra componer unas obras gráficas que participan de la historieta, en cuanto exigen un recorrido visual por diferentes escenas, y de la ilustración, en tanto que *ilustran* un concepto (expresado a veces, por ejemplo, en el título) que obra como *leitmotiv* para desarrollar la idea empleando primordialmente recursos visuales.

En segundo lugar estudiaremos las obras de OPS, quien presenta un mayor número de obras experimentales (hemos agrupado sus obras en

seis series). De un total de veintisiete obras, sólo tres responden al esquema estándar de viñetaje.

En el resto, aunque puede valerse de algún esquema de viñetas, las imágenes contenidas en ellas no responden al esquema narrativo clásico, y la posible narración vendrá más bien de la mano de las asociaciones de imágenes entre sí o de su relación con algún lema. Por poner un ejemplo, entre los esquemas preponderantes de los que se vale OPS, son significativos aquellos que toman como referencia las estampas didácticas (*Enciclopedia D'Alembert*)

Así, por fin, con este conjunto de decisiones dimos por concluido el proceso de acotación del campo de estudio que debió de tener su reflejo en la modificación del título de la tesis, que en aras de la precisión y la adecuación a los contenidos fue mudado al que ya conocen: *Entre la ilustración y la historieta: las obras de LPO y OPS en la revista "Madriz"*.

## Orientaciones metodológicas

Hemos manifestado antes que íbamos a estudiar una serie de obras que tienen por característica, entre otras, la de tratar de componer una expresión poética. Con esta caracterización, la de *poética*, queremos aludir a un tipo de manifestación en el que el *mensaje* se justifica y se basta por sí mismo, y que tiende a alcanzar su máxima autonomía expresiva. Cuando esto sucede y si se dan otra serie de factores, puede que lo considerásemos como *arte*. Sin embargo, si la manifestación poética llega a convertirse en arte o no, no es cuestión que nos interese en este estudio (\*).

---

(\*) La función poética se da en la vida cotidiana cuando, por ejemplo, en nuestro lenguaje coloquial empleamos metáforas, juegos de palabras, trabalenguas u otros recursos expresivos que tienen en sí mismos significación autosuficiente.

Pasaremos ahora a señalar las orientaciones generales, para exponer a continuación cómo concretaremos el proceso de conocimiento de las obras. Para ello intentaremos efectuar un análisis interpretativo que nos permita entender adecuadamente el sentido de la comunicación



intencional que guía el diseño del conjunto de los contenidos (valores formales y simbólicos, visuales y literarios).

Al llevar a cabo esta tesis, al enfrentarnos a las obras que nos incumben, nos encontramos con un problema que es habitual cuando se aborda cualquier tipo de manifestación artística: al intentar el análisis de una obra no podemos separar, al menos fácilmente, el contenido temático del modo en cómo está expresado.

La intención de sentido de un dibujo no solamente tiene que ver con lo representado, sino que comunica también por cómo lo representa formalmente. De hecho, es fundamental el modo de representar, es decir, de dibujarlo, de resolverlo gráficamente empleando una determinada técnica.

Mas diciendo esto ya estamos expresando una cuestión importante: sí podemos explicar *cómo* está compuesta la imagen, cómo está resuelto gráficamente el dibujo y, luego, también describir los elementos representados, objetivamente, en el dibujo (en la obra).

Es decir, podemos centrarnos primeramente en la parte material del dibujo y luego ocuparnos de discernir sobre el qué se está tratando de expresar (incluso puede que se trate de formas *abstractas*, en cuyo caso también serán susceptibles de ser interpretadas en algún sentido).

Este es un método estándar que podemos encontrar aplicado para realizar un análisis de una obra artística (de cualquier tipo), pero en la práctica el proceso de percepción de las formas está íntimamente ligado al de la comprensión del sentido de la obra. De este modo, la división que convencionalmente se establece entre los dos procesos resulta ser un *simulacro* de esa compleja operación que llamaremos *comprender* una obra visual.

Pues bien, para sacar adelante nuestro *simulacro* nos hemos propuesto acercarnos a la situación en la que se podría hallar un “lector medio” cuando, con la revista MADRIZ en sus manos, encontrara ante una de estas obras. Para tratar de conseguirlo hemos intentado dejar a un lado todo condicionamiento teórico previo y buscando que el diálogo con la obra se produjese desde un punto de vista *ingenuo*: olvidando excesivos saberes del especialista en artes visuales y minimizando la carga teórica que nos aportaría alguna doctrina determinada (\*).

---

(\*) Nos resultó una útil referencia bibliográfica, para conocer la práctica de los distintos enfoques metodológicos, la obra *El comentario de la obra de arte (metodologías concretas)*, de Jesús Viñuales González, editado por la UNED, Madrid, 1986 (1ª reimpresión, 1994).

---

De ese modo, partiremos de la impresión sensorial que la obra produce en el espectador: aquellos elementos que se pueden medir y que están relacionados entre sí de una determinada manera, que quizá originen ciertas proporciones y ritmos de lectura, etc (en ese sentido podríamos decir que partimos de una base fenomenológica).

Precisamente nos interesará, en primer lugar, el diseño del conjunto de la historieta, la composición general, para ir luego estrechando el campo y atender zonas más limitadas, hasta llegar a las escenas elementales (que pudiera coincidir con una viñeta-base). Así, es posible que encontremos pautas constructivas y líneas de fuerza que nos guíen la mirada y nos organicen la lectura.

Pero esa operación de extraer las líneas básicas de la composición (abstracta) no es previa a la identificación (concreta) de lo representado mediante el dibujo, sino, al menos, simultánea. Es así como, de hecho, el lector puede comprender el tema del dibujo o la historieta a la vez que su mirada recorre (dejándose llevar por) la composición.

Esta captación del tema nos proporciona una base sobre la que iremos construyendo una idea que dé *sentido final* a la historieta. La apreciación de cada elemento del dibujo en particular (escenas, figuras, signos gráficos) nos irá confirmando o desmintiendo, complementando o contraponiendo, la idea del tema inicial e iremos conformando la *intención de sentido*, el contenido de la historieta. Es decir, podremos llegar a encontrar sentido a la obra, a otorgarle algún tipo de *mensaje*, a partir del conocimiento analítico de lo dibujado: explicitando los signos gráficos e imágenes con que se construyen las escenas y las relaciones que mantienen entre sí (lo que Eco denomina *enunciados icónicos* o *semas*, que construyen los *códigos icónicos*) (Eco, 1983: 270-1).

En un intento de expresar ese proceso de comprensión de la obra plástica, acabamos de emplear el verbo *otorgar*, y esta expresión nos conviene para hilar el resto de reflexiones en torno a nuestro planteamiento metodológico.

Al decir que cuando *leemos/ recorremos* las imágenes, *aprehendiendo* las formas que se despliegan ante nuestros ojos, estamos ligándolas a una significación de un modo inmediato: *otorgamos* un sentido desde ese mismo momento. Pero ¿hemos acertado en interpretar el sentido de lo que se nos presenta?. ¿Tendrá más de un sentido la obra en cuestión?. Por otra parte, el sentido que le adjudiquemos a la obra ¿coincidirá con las intenciones del autor?. Y si no coincide (total o parcialmente) ¿acaso no tenemos derecho a adjudicar el sentido que creamos adecuado por nuestra cuenta?.

De algún modo la obra, una vez publicada, se le escapa al autor de las manos para caer en las del *lector/ espectador* y, a éste, poco le debe de importar las intenciones de aquél. A los efectos de observar, poco importa si la obra fue concebida con una u otra intención, lo que en definitiva cuenta es la apreciación de la persona que la contempla.

Parece adecuada aquí aquella consideración según la cual la interpretación consiste en atribuir a la obra el sentido que le atribuiría el autor si pudiese ser también lector/ espectador de su propia obra (\*). Sin embargo, ¿hasta qué punto la interpretación debe aspirar simplemente a reconstruir el sentido dado por el autor?.

---

(\*) I. A. Richards, *Principios de la crítica literaria*, pg 132.

A nosotros nos interesa el sentido que le pueda dar un espectador/ lector no especialista que, desde fuera, acceda a contemplar la obra publicada en la revista (la posición de ese “lector medio” al que antes nos referíamos). Otra cuestión es el que esa posible interpretación (la nuestra) coincida con las intenciones del autor.

Desde luego que admitimos que puede ser interesante llegar a conocer el propósito del creador, pero eso no invalida que a lo largo de nuestro trabajo analítico o, sencillamente, a partir de nuestra intuición, se nos presenten posibles significaciones que le hayan podido pasar desapercibidas a aquél.

Además, debemos de contar con que, en la práctica, es posible que los *manifiestos de intenciones* que se nos comuniquen estén deformados consciente o inconscientemente por parte del creador (sin desechar una *impostura* artística) por lo que darle una mayor fiabilidad a las

intencions declaradas puede llevar al error de confundirlas con los sentidos manifiestos en la obra misma.

En todo caso, si sucediera un desacuerdo con las intenciones que declare un autor, el lector puede pensar en la posibilidad de que una interpretación diferente no viene sino enriquecer el universo de sentidos que laten en la obra. Pues, ¿no fue Foucault quien dijo que un texto era una *caja de herramientas* que el lector debe utilizar o abandonar según sus propias necesidades?. También Eco defiende, aunque otorgándole otro sentido, la *autoridad* del texto mismo, su significado autónomo, independientemente de las pretensiones del autor y de las connivencias del lector (\*).

---

(\*) Consultar *Interpretación y sobreinterpretación*, Umberto Eco *et aliter*, Cambridge UP, 1997.

---

En todo caso, lo que parece primordial es que se observe coherencia entre el sentido que le otorguemos a una obra y el examen de todos los elementos que la componen (figuras, escenas, textos, etc). Que no existan contradicciones entre las partes sino que, al contrario, se adviertan suficientes correspondencias entre ellas como para que permitan entender *ese* sentido.

No será óbice que podamos encontrar a una misma obra más de un sentido, lo cual será legítimo siempre que no parezcan incompatibles entre ellos. Debemos de tener en cuenta, no obstante, que un análisis, por riguroso que sea, no conduce al entendimiento total ni global del complejo proceso de apreciación de una obra de carácter poético.

Así, pues, a pesar de nuestros esfuerzos, somos conscientes de que “*la lectura sistemática de un fenómeno no agota la descripción, interpretación y explicación de ese fenómeno; siempre quedará un "resto" fuera del sistema*” (Calabrese, 1993: 13). Además de esto, sabemos que nos hemos arriesgado a sobrevalorar en nuestros análisis ciertos aspectos, mientras que hemos podido dejar a un lado otros que pudieran ser más significativos de lo que damos a entender.

## Planificación del análisis

¿Cómo concretar los pasos que son necesarios para establecer el sentido de la obra?. Nuestra propuesta consiste en partir de la descripción formal de los elementos que nos permita luego efectuar su análisis, a partir del cual, podremos basar la interpretación de sentido del conjunto.

Comenzaremos, pues, por localizar y describir la obra, ilustración o historieta, atendiendo a los datos espaciales (página/s o superficie de ella que ocupa, medidas, etc) y a los temporales (número y fecha de la revista). Con estos datos podemos determinar la posición que ocupa en el conjunto de la revista, no tanto para ser capaces de encontrarla, como para poder hacernos una idea del efecto que nos puede hacer cuando iniciamos su contemplación (p. ej.: no es lo mismo encontrar el inicio en página impar que en par, que sea una doble página a que se presenten dos páginas discontinuas, etc).

Describiremos, a continuación, el conjunto de lo dibujado, exponiendo fundamentalmente cómo suponemos que se realizó el original teniendo en cuenta los efectos de la impresión (técnica, B/N o color, etc).

A partir de estos escuetos datos, haremos interactuar lo descriptivo con lo comprensivo, ya que pasaremos de localizar y describir a establecer el *tema* en el que, en nuestra opinión, se encuentra el motivo final de la obra (esta noción también la podríamos encontrar expresada como *asunto*, *motivo* o *argumento*).

Desde luego, la operación de procesar las formas materiales del dibujo, que nos han permitido llegar a determinar el tema, implica haber efectuado un ejercicio mínimo de *comprensión*.

Tomando como base ese esquema, pasaremos a realizar el análisis de la estructura formal más en detalle: cómo está diseñada la composición, cuántos elementos aparecen en ella y cómo están relacionados entre ellos (si no existe viñetaje, qué líneas de fuerza y ritmos de lectura se dan). En este estadio, procuraremos evitar toda valoración interpretativa, centrándonos en los aspectos de la construcción formal.

Podríamos decir que realizamos primero un análisis cuantitativo, la descomposición del conjunto en las diferentes partes que lo

constituye, para que nos facilite la materialización del análisis cualitativo, lo que significan los elementos y que nos permitirá fundar posteriormente la comprensión del conjunto.

Pues, precisamente, esa tarea de *comprender*, de *dar sentido*, es la que realizaremos a continuación. Para ello no nos conformaremos con el primer sentido que le otorgamos al conjunto, sino que, siempre que exista una riqueza formal mínima, nuestro análisis atenderá minuciosamente a todos los detalles significativos. Es posible, así, que encontremos sentidos sutiles que podrán venir a matizar, reforzar o servir de contrapunto al asunto principal.

Para nosotros la ratificación del sentido que le otorgamos a la obra surgirá del análisis de cada uno de los elementos que intervienen en la obra, y en cómo están concatenados y resueltos plásticamente. Pero también intervendrán nuestras intuiciones personales, nuestro bagaje de conocimientos, no ya académicos, sino de recuerdos y referencias vitales. Gustos por manifestaciones musicales, literarias o plásticas, más o menos compartidos, más o menos *clásicas* o *alternativas*, en las que podemos encontrar la clave de la obra (o facilitar su hallazgo).

## **Definición de los apartados para cada análisis**

Para llevar los análisis a cabo decidimos crear seis apartados en los que, a modo de celdillas, nos permitiera agrupar conjuntos de informaciones afines o datos que tengan vinculaciones significativas entre sí.

Cada análisis se inicia con el encabezamiento del título de la historieta que se va a tratar (si no tiene título se encabezará con el rótulo “*Sin título*”). En la línea inmediata inferior figurará el número de la revista en la que se ha publicado, la fecha de edición que aparece en la mancheta de dicho número y, por último, la numeración de las páginas en las que aparece.

Para explicar a qué conceptos se atienden dentro de cada apartado pasamos a continuación a mencionarlos y a dar una breve definición, para luego profundizar con un poco más de extensión en alguno de ellos.

**1 Extensión:**  
Descripción del espacio que ocupa la historieta en el espacio de la revista: si es una o más páginas, y si es así, si son pares enfrentados en par-impar, o en páginas separadas, etc.

**2 Realización:**  
Características generales de los aspectos gráficos de las imágenes: medidas de la caja de página, si es en color o B/N. Se mencionará si posee alguna peculiaridad en la resolución gráfica; no siendo así, se supondrá que la realización responde a alguno de los modelos que se explican en su conjunto al inicio de los análisis de cada autor.

**3 Tema:**  
Determinación del argumento literario si lo hubiere, o, en todo caso, mención del asunto plástico del que se pueda extraer, sintéticamente, el móvil o motivo (o *leitmotiv*) sobre el que el autor construye la historieta.

**4 Análisis compositivo:**  
Este apartado también se podría denominar análisis de la *estructura*, de la *construcción* o *composición*, pues en él se estudia el orden, distribución y disposición de los diversos elementos plásticos y literarios con los que se construye el conjunto global de la historieta. Sin llegar a su interpretación, se trata de colocar las partes de las que se compone la totalidad de la obra según un orden a partir del cual sea posible hallar un sentido a la historieta. Puede ocurrir que la obra no posea estructura porque el autor ha preferido no dársela: será así como se intente adecuar la estructura formal que permita expresar mejor el TEMA.

**5 Interpretación:**  
Como indica su título, en este epígrafe trataremos de dar una interpretación, al menos, de las formas concretas en las que se ha materializado la historieta en conjugación con las intenciones temáticas. Análisis de los contenidos visuales y literarios y de cómo se combinan ambos. De la interacción entre ESTRUCTURA y TEMA surge el contenido (el tema debe de estar presente en la forma) y aquí trataremos de establecer el grado de adecuación de la expresión por la forma al contenido. También puede entenderse como una explicación que justifique cada rasgo formal como una exigencia del tema.

**6 Observaciones:**  
Epígrafe adecuado para expresar, cuando se considere pertinente, la impresión personal, haciendo un balance de las observaciones expuestas en los apartados anteriores, extractadas en sus líneas generales y resaltando los rasgos que se consideren oportunos. Por su carácter especialmente subjetivo, este apartado es el único que no mantiene una presencia continuada y sólo aparecerá cuando hallemos cuestiones que consideremos suficientemente interesantes.



## MADRID EN LOS 80

**C**onvendra ahora aclarar como planteamos nuestro acercamiento al entorno artístico madrileño del periodo en el que se crean y editan las obras que vamos a estudiar.

Creemos que esta referencia al ámbito social, y más específicamente el cultural y artístico en el que se producen, contribuye, por una parte, a una mejor comprensión de las condiciones en las que se gestaron y, por otra, a una mejor apreciación individual del carácter de los contenidos de todo tipo que cada obra ofrece.

El proceso de lectura de cada una de estas obras, en el sentido de aprehensión y comprensión de sus contenidos, es desde luego un proceso individual que cada *lector- espectador* establece según sus intereses y sentimientos, en cada momento, y en los que pone en juego su bagaje cultural, su capacidad de relacionar los asuntos que el autor le propone en cada ocasión con las ideas propias que se le puedan pasar por la cabeza en cada momento particular en el que realice una lectura.

Pero en este proceso interviene también un factor de carácter social ya que cada lector, cada persona que se presta a la lectura, realiza ésta en un marco de relaciones sociales y culturales determinadas. Al abordar una lectura se establecen unas relaciones con el *texto*, pero también con el *contexto*.

En definitiva, a la hora de enfrentarse a una de estas obras, cobra importancia la relación entre obra y lector a la que se le deben añadir las relaciones entre la obra y el entorno así como el entorno interactúa con cada lector.

Por esto es por lo que consideramos que nos es necesaria la referencia al espacio y tiempo en el que se conciben, se publican y, debemos suponer también, que se leen estas obras.

En consecuencia con estas actitudes iniciales que adoptamos, conviene que dejemos claro que cuando abordamos los aspectos más destacables de las artes plásticas, de las pictóricas en particular, que se producen durante esos años en Madrid, lo hacemos sin pretender realizar una descripción minuciosa y sistemática de las tendencias y de los autores del momento (que serían, y son de hecho, de por sí

materias de otras tesis), sino más bien aspiramos a recrear el paisaje general de ese momento.

Al utilizar la expresión "*ese momento*" tratamos de referirnos a los años centrales de esa década de los ochenta que coinciden, como ya hemos visto, con los de la publicación de la revista MADRIZ: los años 84, 85 y 86.

En ese trienio persiste aun cierto ambiente cultural, de tan singular carácter, como el que se concitó en el Madrid de la transición, y que algunos expertos en comunicación lograron bautizar a posteriori como el tiempo de la *movida*.

Pero en este período podemos considerarlo ya como el tiempo del desvanecimiento del fenómeno de la *movida*. Para cuando sale a la luz el primer número del tebeo, en Enero del 84, ya había comenzado la agonía de ese ambiente, tan difícil hasta hoy todavía de caracterizar, y que incluía todo un conjunto de manifestaciones de diversa índole cultural. Este proceso de decadencia se agudizaría aun más a partir de la muerte del alcalde Tierno Galván, producida en Febrero del 86.

Como es natural, el conjunto de autores que a lo largo de esos tres años de existencia de MADRIZ ven publicada alguna obra, compone un mosaico variado (y en cierto modo representativo) de las inquietudes estéticas, expresivas y, en última estancia, vitales que se habían venido produciendo hasta entonces desde la transición.

Muchas de esas actitudes o meras afinidades formales hallaban sus raíces en fenómenos socioculturales que se habían producido en los años sesenta (París, Berkeley) y en los setenta (Nueva York) y que aquí, en España, por sufrir el régimen político del franquismo apenas se habían manifestado explícitamente, sino de una manera muy minoritaria y especial.

Algunos reflejos de esta situación los podremos rastrear en ciertas actitudes y manifestaciones socioculturales producidas durante la década de los ochenta, entre las que debemos incluir la revista MADRIZ. Es esta una razón más por la que nos interesa esta, así como el entorno artístico y cultural de Madrid en la primera mitad de la década de los 80.

En resumidas cuentas, aunque en nuestro trabajo primará el criterio de observar el detalle, aplicando una *lupa* para examinar un pequeño

ramillete de *historietas* de entre las publicadas por MADRIZ, sin embargo aplicaremos, al menos por unos momentos, un *estereoscopio* que nos permitirá integrar la experiencia concreta en un paisaje más general.

## El Madrid de la transición

La pasada década fue un período de rápido ajuste de la realidad española con los modelos artísticos imperantes en el mercado internacional. A la transición política le acompañó una transición cultural, que de un modo especial se manifestó en Madrid en los años finales de los setenta y primera mitad de los ochenta. Durante ese periodo jóvenes artistas (tomando como referentes a algunos creadores *malditos* que les acompañaron) realizarán un rápido repaso por algunos de los *istmos* que desde España apenas se habían visto pasar de lejos, llegando algunos a tener cierto eco, pero llegando muy pocos a arraigar.

Lo que se puede considerar vanguardia artística en la España del franquismo (y es evidente que al margen de él) quedaría constreñido fundamentalmente a algunas variantes del informalismo (a menudo entre expresionismos abstractos y arte póvera) y del realismo social. En ellas encontraremos lo que cabría esperar que manifestasen artistas e intelectuales en el estrecho ámbito de una dictadura, a saber, denuncia social (económica y política sobre todo) y/o expresión subjetiva de los sentimientos del artista, que a menudo son trágicos (poniendo de manifiesto el doble *exilio interior* que sufría la cultura, y por extensión, la sociedad española). Estas propuestas se podían inscribir, por ende, en la tradición del artista ante la España Negra (Goya, Solana...) y se enraizaban así en esa literaria concepción del mundo en el que el artista innovador queda atrapado por la incompreensión, por el Poder Establecido, por la inercia de comportamientos ancestrales contra los que cíclicamente se ve abocado a combatir.

Ya durante los setenta se empiezan a manifestar saturación y rechazo de dichos modelos por parte de jóvenes artistas, que comienzan a desarrollar su obra en un entorno social y político de mayor permisividad: se está asistiendo a la descomposición y posterior caída de la dictadura, a la ya mencionada transición, que crearán las

condiciones de caldo de cultivo social en las que van a florecer las nuevas inquietudes culturales y artísticas emergentes.

En el transcurso de unos pocos años se realizarán variados *revival* de movimientos y actitudes que correspondieron a diversos tiempos y situaciones sociales muy diferentes a las que se daban en este país en esos momentos.

Esto sucedió en diferentes ámbitos artísticos, de los cuales quizá el que ha trascendido más a los medios de comunicación fue en el musical. Pero no fueron menos intensos los esfuerzos que se efectuaron por actualizarse en terrenos artísticos, como las artes audiovisuales (el cine, el vídeo o la incipiente infografía, que recogía los intereses por el arte computerizado de los 70) y las artes plásticas, terreno que es en el que más nos interesa detenernos.

En Madrid, durante esa época que algo más tarde se publicitaría como la de la *Movida*, puede considerarse un tiempo durante el que se intentó experimentar con etapas creativas que no se habían vivido en su momento en propia carne.

Y no debemos olvidar que el marco social y político en el que se desarrollan estas tentativas es el de la llamada *transición política*, y de una manera especial el período que va desde la muerte de Franco (1975) hasta la desintegración de la UCD (1982), que, al menos en Madrid, se percibe como un período de cierto vacío de poder, que con sus pros y sus contras, en la práctica conducen a una amplia permisividad cultural, y no sólo política. Cualquier iniciativa innovadora parece posible llevarla adelante ¿por qué no? : el cuerpo social de esa España en transición descubre hambre y sed de cultura acumuladas y aspira a saciarlas de un modo espontáneo. Toda propuesta encuentra quien la secunde y un mínimo eco en algún sector social.

Entre la población española, y en especial entre la juventud, existían unas ciertas ansias por “*re-vivir*” experiencias vitales (políticas y culturales, fundamentalmente, si es que se pudieran desvincular las unas de las otras) que en España apenas se había tenido la oportunidad de disfrutar, como los movimientos contraculturales y contestatarios (*underground*, *beat*, *hippie*, *situacionistas* o el *nuevo izquierdismo* surgido del Mayo del 68 francés). Eran pocos los jóvenes españoles que salían al extranjero y la mayor parte de los que

lo hacían era para trabajar y embolsarse un dinero: era muy grande la debilidad de la peseta ante las principales monedas occidentales. Así las cosas, las informaciones sobre los acontecimientos que se producían en el exterior llegaban con cuentagotas a través de unas pequeñas minorías, las de los *progres*, la élite intelectual y política. De ese modo, podríamos decir que esos acontecimientos se vivían de un modo *vicario*, a través de las experiencias de otros, a través del tamiz de la opinión y subjetividad ajena.

En definitiva, eran muchos los momentos que se consideraban *hurtados* hasta entonces a la experiencia propia.

Así es que las experimentaciones que entonces se hicieron podríamos interpretarlas (sin desechar otras posibilidades) como un juego grupal de *role playing* que se ensayó en el plano de la creación individual y en el plano de la percepción colectiva de los eventos artísticos. Un juego en el que se trataba de asumir papeles de creadores/participadores de un nuevo entorno artístico que venía a definirse más con actitudes de ruptura y rechazo de *lo anterior*, que con propuestas alternativas definidas. El aglutinante de las dispares propuestas que se lanzaban se encontraba en última estancia en la pretensión de definirse *frente a...*, en el sentimiento de la necesidad de relevar a los mayores, de *matar a los mayores* (una práctica habitual, y quizá necesaria, en el ámbito cultural y artístico).

Frente a las sesudas y elaboradas propuestas plásticas que *los mayores* habían elaborado desde/ en la actitud de oposición al régimen dictatorial (y por lo tanto cargadas de preocupaciones políticas y sociales absolutamente comprensibles) los jóvenes artistas se sienten necesariamente atraídos (incluso obligados a interesarse) por buscar sus propias señas de identidad, a bucear en sus propias referencias culturales y que les llevó a subrayar las diferencias de intereses y de gustos, no ya estrictamente artísticos, sino vitales.

De ahí que se produjera una especie de catarsis (o varias, de carácter tanto individual como colectivo) en pos de asumir, de interiorizar, valores a los que se había tenido acceso de una manera indirecta (en tercera persona) y que ahora sentían la ineludible necesidad de *metabolizar* todo un caudal de diferentes experiencias.

Porque ¿acaso no podemos interpretar así el significado que adquirieron para las jóvenes e inquietas generaciones exposiciones como *1980* (en Juana Mordó, 1979) o *Madrid D.F.* (Museo Municipal

de Madrid, 1980)?. O la asistencia a conciertos de música *pop* de estilos objetivamente rebasados en tiempo y concepto (como el *Rockabilly*, *Mods*, *Punkys*, etc). O el asombroso interés por asistir a *performances* o *happenings* en distintos ambientes: al aire libre, en locales de moda que no siempre eran galerías de arte: *pubs* de moda, locales públicos o privados (como antiguos talleres o garages) que temporalmente se cedían para actividades recreativas: ensayos de grupos de música y teatro, etc.

También está el hecho de que a mediados de la década aparecieran varias publicaciones que, aun con vocación de "*marginales*", trascendieron de los círculos de iniciados habituales hacia otros sectores sociales, consiguiendo una repercusión cultural significativa en su momento, como son conocidos los casos de las revistas "*La Luna de Madrid*" y "*Madrid me mata*".

Tanto el inusual grado de ansiedad informativa, como el poder de asimilación demostrado se convierten en dos de los rasgos característicos de la transición y de la primera mitad de la década de los 80 (\*).

---

(\*) Se puede consultar "*Nuevo modelo de artista*", de Miguel FERNANDEZ-CID, en la revista especial "*16 aniversario del Diario16 (1976-1992)*", Madrid, 1992.

A este respecto escribe:

"Tras décadas de aislamiento, en las que llegó a confundirse el interés de una obra con su capacidad de asumir información, el artista español entra en contacto, directo y continuo, con la realidad exterior. Empieza a conocer sus entresijos, a frecuentar los nombres y planteamientos que hasta entonces no dejaban de ser lejanas referencias, incluso mitos."

En definitiva, este intento de absorción de los grandes modelos tenía como objetivo el intentar articular un discurso alternativo al de los artistas *internacionales* que se movieran fuera de las corrientes informalistas y de realismo social. Dichos modelos estéticos representaban desde la década de los cincuenta, en la estrangulada vida cultural durante el franquismo, la única ligazón artística española con la vanguardia internacional. Prácticamente monopolizaron toda actividad artística que, además, no se asociase a una oposición política a la dictadura, constituyendo así un curioso caso de *intelectualidad establecida* al margen del régimen político.

El intento por emplear modelos internacionales trajo asociado un inevitable mimetismo tardío, en muchos casos de carácter simple y epidérmico: el hecho es que el ámbito en el que se desarrollaron esos modelos, así como las hipótesis que las sustentaban, no tenían nada que ver con las circunstancias españolas (p.ej.: no existía el desarrollo del consumismo inherente al Pop americano).

Los nuevos modelos estéticos hacia los que dirigían su atención las jóvenes generaciones, las podríamos agrupar en torno a tres grandes líneas temáticas: la *Neoabstracción* (con sus dos centros en Barcelona y Sevilla), el arte *Conceptual* (también con dos focos: Barcelona y el mosaico más variado de Madrid); y la *Nueva Figuración* (de mayor arraigo en Madrid).

En todo caso, como queda ya dicho, subyace el común denominador de buscar la sintonía con las corrientes más actuales en occidente (Europa y USA) que conllevaban el rechazo de posiciones intelectuales que se ligasen al *Informalismo* y a la *concienciación social*.

Aunque también se podría señalar un tercer rasgo: la búsqueda de una identidad propia al abordar las diferentes alternativas, una identidad intelectualmente viva, totalmente opuesta a la *España Negra*. Una identidad ya implícita por ejemplo en la *Nueva Figuración Madrileña*, con su lúdica e irónica mezcla de las influencias Pop y las referencias autobiográficas.

## La institucionalización de la *Movida* madrileña

Conforme avanza la década de los 80 al entusiasmo de los creadores por la absorción informativa (y formativa) se les va añadiendo la constatación de dos problemas: el de que pronto dejaba de bastar el mero interés apuntado por sus propuestas, sino que estas también debían poseer un mínimo de solidez. Y, por otra parte, la constatación de que las posibilidades de difusión de su obra eran muy limitadas.

El artista comprueba que si bien sus intereses y opciones no pueden circunscribirse a un ámbito reducido, la calidad de su obra no puede seguir midiéndose en un entorno localista, donde pueden alcanzar

cierto eco determinadas propuestas, pero que si se extrapolaban a otros entornos se ponían de manifiesto la poca consistencia de estas.

Aun cuando las propuestas tuviesen el suficiente rigor y solidez, era entonces cuando el artista verificaba que su problema no estaba tanto en hacerse oír en el interior cuanto en que su propuesta tuviera posibilidades de proyección en el exterior.

Lo que sucede es que conforme avanza la década se van poniendo de manifiesto las deficiencias del medio artístico español: la falta de una tradición social en la práctica del coleccionismo (privado e institucional), incluso el escaso interés de grandes capas de población por seguir las cuestiones culturales, la endeblez de los canales de difusión y distribución que den a conocer y/o posibiliten la adquisición de las obras de arte.

## Madrid ingresa en la Posmodernidad

**E**s necesario situar los años 80 en el contexto de la postmodernidad. Esta es una circunstancia histórica que *re/presenta* literalmente toda la gama de contradicciones que caracterizan nuestro tiempo.

Desde el comienzo de la Posmodernidad se enfrentan dos concepciones sobre la misma:

- 1/ Como continuación del Movimiento Moderno,
- 2/ Como ruptura con él.

Lo más probable es que su interpretación contenga más razones para el 1, aunque en algunos aspectos abra importantes fracturas con la Modernidad. O sea, que desarrolla la tradición de la Vanguardias Históricas, respondiendo a unas condiciones considerablemente nuevas: grandes avances tecnológicos que no tardan en incorporarse a la vida cotidiana, en especial en las Tecnologías de la Información (TI); extensión de los Medios Masivos de Comunicación (MMC); constantes cambios ecológicos y geopolíticos, etc.

Han aparecido nuevos modelos de demanda fisiológica y psicológica en el nivel de asimilación rítmica vital, ya que se han acelerado los sistemas de registro de mensajes, de información. Nunca el



Humanidad había estado tan saturada de Imágenes. Los efectos han salido a la superficie, conduciendo a una *nueva superficialidad*, no debiéndose interpretar necesariamente de forma peyorativa.

La Postmodernidad es considerada simultáneamente reaccionaria y radical, y concretamente en lo que a Pintura se refiere, suele ser debido por su "*retorno a los placeres de lo pictórico...*". A propósito de esto último le han sobrevenido las principales críticas, refiriéndose por ejemplo a que con su actitud no han conseguido sino hacerse cómplice del sistema, a que ha sido incapaz de adoptar posiciones críticas. Cómplices en definitiva, por incapacidad de poner en tela de juicio el papel del Arte, por acabar haciendo el papel de portavoces *articulados* de unos mitos ya exhaustos.

Hay que entender, sin embargo, que el desarrollo de la teoría Posmodernidad ha ido acompañada de mucha sociología barata, de una crítica cultural muy epidérmica.

A este respecto, si bien una característica común a estas inquietudes artísticas postmodernas, es el compromiso con la defensa de los lenguajes individuales (con el concepto de autoría que estos suponen), o la reivindicación de algunos valores del *Gran Arte* (como defender los valores del oficio y la técnica), esto no debe interpretarse como una mera perpetuación de esos valores. Es una torpeza decir que las posibilidades de la Pintura están agotadas. Sólo cuando dichos valores están utilizados simplemente como fin en sí mismos, es legítimo considerarlos estériles.

La Posmodernidad es fundamentalmente contradictoria, claramente histórica e ineludiblemente política (Hutcheon). Sus contradicciones son las de la sociedad tardocapitalista (Mandel, Jameson). Desde el resquebrajamiento, al menos parcial, del modelo Humanista ya no existe un consenso social con respecto a cuál sería el corpus intelectual e ideológico básico. Una de las rupturas ideológicas, tanto del Humanismo como del capitalismo, se refiere a la desmitificación del *Yo*, como centro de la experiencia. En lo pictórico el *Yo* se construye a sí mismo a partir de los códigos lingüísticos que emplea, y esto trae a primer plano todo el problema de la creencia en la autenticidad/ autoría, una de las crisis medulares del arte actual.

En el caso español, y más concretamente en el de la NFM, mostraron una actitud autorreflexiva, una ironía y una capacidad lúdica que eran nuevas en el panorama español.

Podríamos señalar algunas de las características en el caso de la NFM:

*a/* asimilación del Pop, en especial el de cierto origen anglosajón (Hockney, Kitaj), con su carga irónica e irreverente

*b/* interés por amalgamar las inquietudes cosmopolitas con las locales

*c/* selección de imágenes mostradas de una forma fragmentada, mezclando referencias historicistas con otras autobiográficas

Estas características tendrán su influencia en los jóvenes artistas que protagonizarán algún papel en el panorama artístico de mediados de los 80, que es donde se encuadra la experiencia editorial y de creación plástica de la revista MADRIZ.

## LA REVISTA "**MADRIZ**"

A finales de 1983 la Concejalía de la Juventud del Ayuntamiento de Madrid comenzó a estudiar la posibilidad de editar algún tipo de publicación. El coordinador de dicha concejalía por aquella época, Jose María de Mingo, había iniciado una ronda de consultas a una de las que, por una serie de azarosas circunstancias, llegó a asistir Felipe Hernández Cava, colaborador entonces del *"Villa de Madrid"*.

En su calidad de guionista (hasta entonces fundamentalmente conocido por formar parte del equipo *"El Cubri"*, junto con Pedro Arjona) y conocedor de lo que se ha dado en llamar como *cultura juvenil*, fue consultado sobre la posibilidad de que tal publicación contara con una sección de historietas. El proyecto no estaba nada definido, aunque todo parecía apuntar hacia un modelo de publicación que abarcara diversas parcelas: música, deportes, cine, libros... y los cómics. Pensando en la revista *"Chatarra"*, una experiencia de tipo similar de efímera existencia, Hernández Cava fue quien propuso la creación de un tebeo, *"convencido de que la cultura juvenil es cada vez más de índole visual"*. Esta idea tuvo un apoyo inmediato.

El proyecto se puso en marcha con *"el objetivo primordial sería hacer de él una plataforma abierta a los dibujantes madrileños, frecuentemente postergados por las editoriales"*, que, como es sabido, se concentran en Barcelona la mayor parte de ellas. Esa concentración de editoriales conlleva la aparición y consolidación profesional de múltiples ilustradores a su alrededor, lo que juega en contra de los autores que viven alejados de esa región.

Con el proyecto del MADRIZ se asumía, en definitiva, un doble fin: el de rescatar alguno de los autores ya conocidos, y el de tener la opción de descubrir nuevos talentos. De hecho, la aparición de la revista provocaría toda una avalancha de autores noveles.

Lo necesario entonces era encontrarle un diseño y un nombre al proyecto. Se había barajado el título de *"Güai"*, pero se rechazó por poseer "unas connotaciones excesivamente contemporizadoras" (con posterioridad así se llamaría una revista infantil de la editorial Grijalvo). A través de Mario Ayuso, por entonces un influyente librero especializado en cómics, se contactó con dos jóvenes diseñadores gráficos quienes se harían cargo del diseño inicial: Javier

de Juan y Jesús Moreno; sería éste quien propondría el nombre definitivo del tebeo: MADRIZ.

Mientras el diseño resultaba idóneo para subrayar el carácter heterodoxo que se pretendía imprimir a la revista, en el que se recogía tanto el espíritu de la modernidad como del clasicismo, en la mancha se lograba sintetizar asimismo las señas de identidad de la publicación, a la vez que se reivindicaba una de las pronunciaciones que, *de facto*, se emplea vulgarmente para referirse a la ciudad (que también pudo haberse llamado "Madrí").

En lo administrativo, la dirección titular de la revista recayó en Carlos Otero, aunque sería Felipe Hernández Cava, en principio director artístico, quien asumiría de hecho la dirección de ésta.

El primer número apareció en Enero de 1984. En él colaborarían autores ya conocidos como Carlos Giménez, Julio Cebrián, OPS, El Cubri o LPO, junto a debutantes como Rubén Garrido (o al menos escasamente conocido fuera de su Granada natal), o el propio Javier de Juan (que, como ya hemos mencionado, era uno de los encargados del diseño de la revista). Desde este número inicial la revista vería la luz mensualmente con regularidad: casi todos los ejemplares se corresponderán con un mes, a excepción de los siguientes: los nº 7 y 8, correspondientes los meses de Julio- Agosto del 84, editados en un sólo ejemplar; el nº 9, de Septiembre- Octubre del 84; los 20 y 21, editados en conjunto, corresponden a Septiembre- Octubre del 86; el nº 24 corresponde a Enero- Febrero del 86; el 29 corresponde a Julio- Agosto del 86; y los nº 30 y 31, editados conjuntamente, y correspondientes a los meses Septiembre- Octubre del 86.

Son prácticamente tres años de aparición periódica, rota solamente con el último, el nº 33, que debiendo haber aparecido en Diciembre del 86, lo haría, sin embargo, a principios del año 87. De hecho, en su cabecera reza *Invierno* (sic.) del 87, término más ambiguo en lo temporal, lo que nos puede dar una idea de la incertidumbre que se tuvo sobre la definitiva salida de este número a los kioscos.

Hasta este último número, la nómina de creadores que pasaron por MADRIZ sería muy prolija de mencionar. El balance final se cifraría en más de una centena de autores publicados (con independencia de la asiduidad en hacerlo), y cerca de seiscientos autores de toda España contactados.

El primer criterio de selección de autores que hemos empleado para llevar a cabo el presente trabajo, ha sido el de mencionar a aquellos que realizaban obra artística "única", o si se prefiere, en lenguaje más de *andar por casa*, de caballete, con anterioridad a su colaboración en MADRIZ. Esto con independencia de que su obra destinada a la reproducibilidad fuese o no la primera que realizasen de este género.

En segundo lugar, consideramos la asiduidad en publicar a lo largo de toda la existencia de la revista.

Según dichos criterios citaremos, siguiendo el orden en el que fueron publicados desde los primeros números, a Luis Pérez Ortiz (LPO), Andrés Rábago (OPS), Víctor Aparicio, Luis Serrano, Victoria Martos y Julio Cebrián, que como ya hemos relatado, fueron los seis autores que habíamos seleccionado inicialmente para tratarlos en esta tesis (ver *Introducción*).

De estos autores, Victoria Martos, Luis Serrano, Víctor Aparicio y LPO podríamos considerarles como pertenecientes a una misma generación, de hecho cursaron los cuatro estudios de Bellas Artes en Madrid por los mismos años, finales de los años setenta y muy principios de los ochenta, a la vez que también comenzaban por aquella época su andadura profesional, a excepción de LPO, que pese a su juventud ya poseía un amplio curriculum de trabajos publicados en diversos medios.

Por otra parte, Julio Cebrián y OPS pertenecen, pertenecían ya entonces, a lo que podríamos llamar *clásicos* de la ilustración gráfica española, y venían a suponer para el MADRIZ y sus lectores el enlace con generaciones anteriores a la transición democrática.

Como queda dicho más arriba, todos ellos mantienen producción en otras áreas de las artes plásticas, generalmente en el de la pintura (es decir, con lo que se consideran "artes mayores"), a la vez que la compaginan con sus colaboraciones para medios con soporte gráfico, y lo que nos parece más importante, elaborando ambas actividades desde unas perspectivas diferentes (naturalmente adecuadas a su medio de expresión específico) pero manteniendo ciertas concomitancias de tipo ya conceptual, ya formal.

Asimismo, desde la perspectiva del sector profesional español de la producción de la historieta, la aparición del MADRIZ supuso la demostración palpable de que las fórmulas expresivas del medio eran

eso precisamente: fórmulas anquilosadas en logros expresivos de otras épocas y lugares, contribuciones de indudable interés, pero que su imitación (no ya formal, que no siempre, sino reproducción de su estructura narrativa, por ejemplo) no llevaba más que a una repetición estéril, a una redundancia que no conseguían otra cosa que angostar los canales expresivos de este medio. Y lo que resulta más inexplicable, es que se trate de instaurar una *ortodoxia* del tratamiento del cómic imponiendo estos esquemas como única opción expresiva del medio. En definitiva, el MADRIZ se puede señalar como el punto de inflexión en el que se cristaliza el cambio de sensibilidad que se opera en la historieta española a lo largo de la década de los ochenta, y a manera de ilustración, mencionaremos aquí las palabras que desde el editorial del número doce expresaba, haciendo balance del primer año de la publicación, el director de facto, Felipe Hernández Cava:

*"Lo nuestro ha sido pasar por el bisieto de Orwell tirando hacia adelante de una historieta española que se cierra en banda cada vez que alguien les mienta la madre a los clásicos del "comic-book" y que vive de unos patrones con los que los jóvenes dibujantes y los dibujantes jóvenes -ojo al matiz- sólo pueden hacerse modelitos de presidio. (...) 60 autores se han dejado a lo largo de doce meses la piel en ello y muchos más se la seguirán dejando en este banco de pruebas donde no hay más requisitos que el abandonar las plantillas de hacer tebeos en la puerta. Si MADRIZ tiene sentido es (...) porque aquí, más allá de profetas a comisión, todo lo inquieto vale".*

La aparición del MADRIZ supuso pues un giro de ciento ochenta grados en lo que concierne a las concepciones plásticas propuestas por los creadores en el medio, y como consecuencia varió también el tipo de público al que se dirigía. Las apuestas formales y conceptuales que los autores plasmaron en el MADRIZ transformaron la comunicación con los lectores, al menos con los que podríamos considerar consumidores habituales del medio, y atrajeron a otro público no habitual, más interesado en otras manifestaciones plásticas e incluso literarias. Este cambio de óptica de la historieta lo plasma Ludolfo Paramio en el texto introductorio del segundo número del MADRIZ (Febrero, 1984) en el que alude a los lectores diciendo: "(estos) *están dispuestos a aceptar como válidos todos aquellos estilos, vanguardias o formas de expresión que no se autoproclamen la única solución, el sistema definitivo o la propuesta universal*".

Pero la incidencia del MADRIZ no se circunscribió al sector específico del cómic, sino que también tuvo repercusiones en otros

sectores artísticos y de la comunicación visual, y tanto sobre creadores como sobre lo que podríamos llamar consumidores de la cultura visual (espectadores del arte, de la publicidad, de los MCM, etc).

En definitiva, el impacto del MADRIZ fue de índole cultural, extendiendo formulaciones estéticas a través de este medio, fenómeno que la historiografía del arte parece no haberle concedido excesiva importancia. Quizá sea debido a que la *movida* no dio en las artes plásticas grandes frutos o, al menos, ninguno que tuviera una incidencia internacional (para entendernos: no como Almodóvar lo tuvo en el mundo del cine). De hecho, dos artistas que surgieron y triunfaron en la transición, un pintor y un diseñador, Barceló y Mariscal, encajaban perfectamente en el perfil estético de la *movida* madrileña. Barceló inició su despegue a raíz del Arco del 82 y Mariscal diez años después debido, desde luego, al *logo* de las Olimpiadas de Barcelona 92, pero era un artista/ diseñador que ya tenía mucho eco en Madrid desde sus historietas en *El Víbora*, primero, y luego en el *Makoki* y en *La Luna de Madrid*, entre otros.

Con el MADRIZ se plantea la aparición de un nuevo tipo de historieta, que juega con un replanteamiento reflexivo del y sobre el medio, apostando por una línea experimentadora no sólo en la reflexión teórica, sino en la práctica, con diversas plasmaciones de los diferentes autores que consiguen poco a poco definir una nueva forma de concebir la historieta.

Temáticas urbanas de hoy en día, que aunque arrancando de reconocibles orígenes locales, son perfectamente extrapolables a otros ámbitos urbanos no madrileños, al estar las historietas basadas en problemas, en sentimientos, en experiencias en suma, propias de la juventud, del viajero... en definitiva, del ser humano.

Formalizaciones plásticas que, si bien por una parte entroncan con formas narrativas tradicionales, por otra originan una serie de desarrollos estilísticos y de lenguaje que dan lugar a una ruptura con aquella.

Las dos peculiaridades que acabamos de mencionar son las que propiciaron el acercamiento hacia el medio por parte de un público que, por lo general, no le presta (o prestaba) ninguna atención, y en ellas podríamos sintetizar el cambio de orientación que se produce en los modos y maneras expresivas del cómic. Este cambio viene orientado por una consideración del medio que trasciende el hecho

mismo del simple guión, del simple dibujo y que podríamos resumir en una palabra inglesa, tan de moda y tan polivalente a la vez: "design", que evidentemente traducimos como "diseño", y que por él debemos entender la disposición que asumen las diversas partes, cómo se organizan las líneas, las masas de tinta, etc (entendiendo que hablamos de la organización del espacio de la página en su conjunto, incluso de la doble página cuando sea el caso).

En palabras de A. Remesar (en el artículo titulado "*¿Qué es el estilo Atom?*", aparecido en el MADRIZ nº18-19, del verano del 85):

*"Desde esta perspectiva, las historietas no son única y exclusivamente la conjunción más o menos afortunada entre dibujo y texto, entre expresión y contenido, sino algo más: un conjunto soportado evidentemente en el dibujo y la banda sonora, pero trascendente al simple hecho de poner un guión en imágenes. La historieta debe cuidarse como un todo del que forman parte, y parte importante, la puesta en página, el estudio compositivo, la adecuación de los temas a un determinado estilo gráfico, etc".*

Así la existencia de las viñetas y/o de los globos reservados para el texto, no son condición indispensable para conformar el cómic/historieta, sino que en todo caso son un recurso para resolver la arquitectura narrativa, y su utilización ahora es explícitamente compositiva. Es decir, se emplean como elementos constructivos más allá de su función primigenia. Lo que rige ahora en el resultado final de la página es el aspecto plástico global, el aspecto que primero se percibe al enfrentarse a la obra, y el autor la diseña aprovechando todos los elementos gráficos que la historia del medio pone a su disposición así como con los que su propia creatividad logre producir.



## Luis Pérez Ortiz: LPO

**L**PO es el único autor que colaboró en la revista MADRIZ prácticamente durante todas las entregas. De los treinta ejemplares de los que consta la colección completa, sólo estuvo ausente en el nº 26 (Abril, 1986), y ello fue debido a un acto de censura sobre su obra para ese número (más adelante nos ocuparemos de ello, aunque también aludimos a ello en la recensión que sobre la historia de la revista MADRIZ hemos realizado antes).

Pero de hecho LPO protagoniza un caso excepcional en la historia de MADRIZ, ya que sus colaboraciones alcanzan prácticamente el mismo número que la de ejemplares de la revista. Esto no debería de ser extraño, debido a que LPO colaboró en un principio en todos los números de la revista. Pero se da el caso de que la obra que entregó para el nº 26 trataba el tema del referéndum sobre la OTAN (recordemos que transcurre la primavera del 86), y como no lo enfocaba desde un punto de vista "*políticamente correcto*", es decir, como criticaba el ingreso de España en la OTAN, la historieta fue censurada y excluida de la revista en esa ocasión (esta represión del derecho de expresión fue perpetrada a pesar de la oposición de Felipe Hernández Cava, director *de facto* de la revista, pero con la aquiescencia de la mayoría de los concejales socialistas del consistorio madrileño).

Esta exclusión de una obra de LPO queda compensada, en lo que se refiere a lo cuantitativo que no en cuanto al daño moral, debido a que en algunos otros números colabora con más de una obra.

Así, por ejemplo, en el MADRIZ nº 11 (Diciembre, 1984) se publicó un cuadernillo de dieciséis páginas (ocho hojas) que aparecía firmado por LPO, Victoria Martos (como responsable de la rotulación) y Bárbara Pastor (como responsable de la adaptación de los textos originales), que recogía en formato de historieta algunos poemas del *Cancionero de Carmina Burana*. Asimismo, en el nº 20-21 se publica una pintura de LPO como portada a todo color. Estas dos últimas obras, una vez mencionadas aquí, no las incluiremos ya en el análisis posterior, debido a que creemos que no responden del todo al perfil de obra en la que estamos interesados realizar los análisis y, por tanto, desequilibraría la panorámica del estudio.

De igual modo tampoco entraremos en el análisis de un dibujo a doble página que aparece en el nº 3 (Marzo, 1984; págs 18 y 19), dedicado a un concierto ofrecido en el Pabellón de Deportes del Real Madrid el once de febrero de ese mismo año (según reza a pie de página una dedicatoria del propio LPO). Sin embargo sí nos ocuparemos, en el mencionado número, de la "*Balada del Despertar en Madrid*" (págs 22 y 23).

Pues bien, aparte de las tres excepciones que acabamos de mencionar, examinaremos el resto de las obras publicadas, las cuales suman un total de veintiocho.

## Clasificación de las obras en series

Con objeto de facilitar el estudio hemos dividido este conjunto en dos grupos, obedeciendo fundamentalmente a un criterio que puede entenderse como explícito por parte del propio autor: LPO encabeza las dieciséis primeras historietas con la palabra *balada* (o la incorpora al título de alguna manera); estas historietas formarían el primer grupo y las doce restantes recogerían el segundo, con lo que obtendremos el total de veintiocho.

Abundando en esta iniciativa de agrupamiento se presentan además ciertas particularidades, asociadas a cada uno de los dos grupos, que nos parecen suficientemente significativas.

En primer lugar, las dieciséis obras del primer grupo, que ya desde ahora denominaremos *Baladas*, están realizadas en blanco y negro, mientras que las doce del segundo lo están en color.

En segundo lugar, casi todas las historietas del segundo grupo carecen de título o encabezamiento de texto: de las doce sólo dos. Si atendemos al orden cronológico en que fueron publicadas, curiosamente corresponden a la primera y a la última. La primera aparece con el título de "*Olas*" (nº 20-21, Septiembre/ Octubre, 1985) y la segunda con el de "*Cuestiones cruciales de la posmodernidad*" (nº 33, Invierno- 87).

En tercer lugar habremos de adelantar que la metodología que aplica LPO a la creación de las obras de la primera y la segunda serie es diferente en cada ocasión.

En la primera debemos tener presente la convicción de que ningún elemento plástico ni literario está improvisado y, en cuanto a las temáticas que se abordan en ellas, están planteadas en términos personales, desarrollando pequeñas historias de carácter personal que sin embargo, sucediéndoles a los protagonistas particulares de cada historieta, reflejan de un modo indirecto acontecimientos históricos y sociales de la sociedad madrileña (\*).

---

(\*) Por extensión podríamos decir que retrata también algunos aspectos de la sociedad española del momento, aunque nos arriesguemos a que se nos tache de *centralistas*. El hecho de que lo que se narra en las historietas tuviera como fondo Madrid parece que se trató de una condición más o menos implícita que los mentores políticos de la revista indicaron para que la obra de un autor se pudiera ver publicada en ella. Ese condicionante no parece que a los creadores les supusiese un problema especialmente difícil de superar.

---

Mientras que, al contrario, en la segunda serie (o al menos en la mayor parte de las obras de esta serie *Onírica*) el autor combina la asociación libre con la inducción consciente, pero primando más lo primero. Incluso algunas de las obras las construye exclusivamente desde el juego con la improvisación, con el encuentro casual, cuando no con lo inconsciente de una manera directa.

Por otra parte, se podrá observar también que esta división que proponemos, que escinde en dos partes el conjunto de colaboraciones de LPO en el MADRIZ, encuentra correspondencia con la mitad de la vida de la propia revista: las *Baladas* se publican del nº 1 (Enero-84) al nº 18-19 (Julio/Agosto-85) y las historietas del segundo grupo desde el nº 20-21 (Septiembre/Octubre- 85) al nº 33 (Invierno-87), como hemos mencionado anteriormente.

Otra peculiaridad que ayuda a caracterizar cada serie es que en once de las baladas LPO emplea la división en viñetas como recurso narrativo (recurso tan habitual que hasta algunos especialistas han llegado a identificarlo como distintivo consustancial al género). Las otras cinco (nº 4, 7-8, 9, 10 y 14) podríamos considerarlas compuestas de una sola viñeta por página, y en las que en casi todas se da el caso de que la composición de la imagen que se encuadra en cada una ellas obedece a una única perspectiva, a un *centro único de composición*.

Esto ocurre al menos en cuatro de las cinco historietas mencionadas, ya que en la correspondiente al nº 14 se da una composición excepcional en la serie de baladas: las cajas de las dos páginas contiguas están *sangradas* por su contorno interior (es decir, el área dedicada a los grafismos se extiende hasta los límites del papel, en este caso hasta la línea de plegado del pliego) convirtiendo la historieta no en la suma de dos grandes viñetas (una por página), sino en algo así como una única *viñeta-panel* apaisada que se extiende a lo largo de ambas páginas (y que, como veremos, será un precedente de la serie "*Onírica*").

Este hecho señalaría ya de por sí una particularidad con respecto al resto de las historietas (y no sólo de la serie baladas, sino del conjunto total); pero lo que realmente la convierte en singular es su composición: las imágenes ya no obedecen a una construcción dominada por el empleo de una perspectiva en torno a la cual se organizan los diferentes elementos gráficos, sino que las diversas escenas dibujadas se concatenan de manera aparentemente caótica, jugando con diversos efectos y recursos visuales, como analizaremos en el momento oportuno.

Debido a la aplicación de esta singular fórmula de diseño *caótico* consideraremos a esta historieta motivo de una especial atención, ya que, por ende, prefigura la senda por donde transcurrirán los intereses creativos de LPO un poco más tarde, en lo que hemos denominado la segunda serie. En ella LPO desarrollará diversas variaciones en torno al tema de la organización de escenas autónomas integradas en el mismo dibujo.

Precisamente porque esta historieta "*Balada... onírica*" se convierte en precursora de la segunda serie de doce historietas, hemos elegido *Onírica* para denominarla de un modo fácil y conciso.

Esta decisión de realizar un segundo grupo clasificatorio de las historietas de LPO obedece a que, a partir del número doble 20-21 (Septiembre-Octubre del 85), se produce un giro, claro y tangible, en los planteamientos narrativos del autor.

Estos cambios atañen fundamentalmente a los aspectos formales de la organización gráfica de la doble página: en adelante, en contraste con las diferentes fórmulas constructivas que había empleado en las obras anteriores, el armazón se mantendrá dentro de unos parámetros mucho más homogéneos (así, por ejemplo, se optará por el color en vez del

B/N; por lo general, salvo en dos ocasiones, no se recurrirá al viñetaje secuencial sino a una única gran viñeta, tipo *gran panel*, con o sin delimitación lineal explícita, pero en el que se mantendrá el mismo modelo de caja por página, etc, por sólo citar algunas de las características diferenciadoras más evidentes).

Pero si bien estos aspectos formales son determinantes, tampoco son ajenos al espíritu del cambio en las intenciones expresivas de LPO las motivaciones por evolucionar los contenidos narrativos con respecto a la anterior etapa. Así, en adelante, LPO parece ahora estar más interesado en proponerle al espectador que él mismo establezca sus propios recorridos visuales (salvo, quizá, en las dos excepciones ya mencionadas) y, en consecuencia, propiciar que se produzcan en el lector/ espectador sus propias asociaciones de ideas a partir de la interacción de las escenas y textos que se nos presentan; que esta amalgama le sugiera a cada uno sus propias relaciones de ideas-emociones.

Dicho de un modo que quizá resuma mejor el resultado final de estas obras: que ante ellas el *lector pasivo* se convierta más en *espectador activo*.

Podemos añadir, además, otras razones de índole menor que respaldarán nuestra decisión de diferenciar en estas dos etapas el conjunto de colaboraciones de LPO.

Así, por ejemplo, en el conjunto de las *baladas*, aún manteniendo LPO unos intereses temáticos que podemos considerar homogéneos, las resoluciones formales aplicadas son diversas. No solamente utiliza diferentes estructuras de viñetas en algunas, sino que en otras no utiliza el recurso del viñetaje. Por el contrario, LPO otorga al segundo grupo una mayor homogeneidad formal y temática.

En ese grupo, al que denominaremos *serie onírica*, el autor nunca utiliza el viñetaje (como ya hemos apuntado) y la composición gráfica únicamente respeta la *caja de página*, siendo composiciones que la mayor parte de las veces atienden a *centros múltiples* y en menos ocasiones a un solo *centro único*.

Añadiremos también que, así como en las *baladas* LPO utiliza en algún momento ciertos recursos gráficos típicos (como por ejemplo el del globo o bocadillo para contener textos), en la serie **onírica** los textos desaparecen prácticamente; y cuando los incorpora raras veces

recurre a didascalias y bocadillos, sino que los integra plásticamente con el resto de los grafismos (considerando como signos gráficos, cómo no, a las letras también).

Pues una vez descritas hasta aquí las diferencias generales que caracterizan a los dos grupos de historietas, a continuación señalaremos algunas características que son comunes a las obras que agrupamos en cada serie, para después analizar cada una de las obras en particular, siguiendo los criterios de procedimiento ya definidos en la *Introducción* (*Extensión, Realización, Tema, Análisis compositivo, Interpretación* y, opcionalmente, *Observaciones*).

## **Características de cada serie**

**N**o obstante antes de pasar a estudiar las morfologías de cada historieta en particular, con el objeto de aligerar el volumen de cada análisis, realizaremos algunos comentarios sobre aquellos aspectos que sean comunes al conjunto de la serie, o al menos que aparezcan con mayor frecuencia en cada apartado. Para ello seguiremos el orden metodológico de los cinco apartados elegidos para dicho análisis:

### **EXTENSIÓN**

#### **Descripción del espacio que ocupa el conjunto de la historieta**

Del total de las veintiocho historietas estudiadas aquí, veintidós ocupan dos páginas, siempre enfrentadas. Las seis restantes ocupan cuatro páginas. En cualquier caso todas ellas conservan el inicio en página par, manteniendo así el orden de lectura en pares de páginas enfrentadas.

### **REALIZACIÓN**

#### **Características generales de los aspectos gráficos de las imágenes**

Atendiendo a la clasificación de Barbieri (1993: ) que expusimos en la *Introducción* de esta tesis, podemos definir que LPO emplea en su dibujo una línea contorno continua, de trazo ligeramente irregular y sólo en algunas ocasiones sutilmente modulada, que combina con la línea *mancha*, con la que crea tramas limpias para representar los volúmenes de los cuerpos, las condiciones de luz o la textura de una superficie.

Esto nos lleva a pensar que LPO utiliza el *rapidograph* y plumillas (de punta plana) como herramientas más adecuadas para conseguir este tipo de grafismo, que resulta, además, muy conveniente con vistas a su reproductibilidad técnica: buena lectura de las tintas en la fotomecánica (en los escaners ahora) sin los problemas que ofrecen las manchas de medias tintas sin trama regular.

Los dibujos, en su conjunto, no resultan fríos como en el grabado académico, al estar resueltas sus líneas como la línea de contorno, es decir, limpias y continuas pero ligeramente sinuosas, lo que le otorga un cierto grado de emoción contenida a la vez que alcanza a ser bastante descriptiva, debido a la minuciosidad en el tratamiento de absolutamente todos los elementos que intervienen en la obra.

Y es que LPO no concibe un dibujo con elementos que puedan resultar superfluos ni para la composición formal ni para la interpretación del conjunto. Como se podrá comprobar caso a caso, todos los elementos gráficos tienen una significación, mayor o menor, con protagonismo propio o en apoyo de otros, sobre la base de un diseño, no ya formal, sino también hermenéutico de la obra.

En definitiva, a pesar de la minuciosidad en el diseño y realización del dibujo, LPO logra dar a sus imágenes un tono de cierta distancia emocional pero sin llegar a mostrar frialdad, ofreciendo al lector/espectador un acercamiento de ecuánime equilibrio entre la exposición “objetiva” del motivo narrativo (en ocasiones mínimo) y la implicación emocional en su descripción.

### **En la serie *Baladas***

En el caso de la serie *Baladas*, LPO siempre las realiza en blanco y negro (B/N).

Domina el empleo de líneas de tinta que perfilan figuras y objetos (más cercano, pues, al ejemplo de *Sampayo*). Estas líneas son ligeramente moduladas, en algunas ocasiones pueden parecer continuas, pero, en todo caso, finas. Como corresponde a su carácter manifiestamente manual, los grafismos son irregulares pero de factura limpia.

En cuanto a los volúmenes, por lo general, también los modela mediante rayados simples y/o tramas de línea realizados a mano alzada, con trazo contenido, reflexivo, que varían según las cualidades de la materia que represente.

### **En la serie *Onírica***

Al contrario que en la serie *Baladas*, las historietas de la serie *Onírica* son siempre en color. En seis de ellas (las correspondientes a los nºs 27, 28, 29, 30, 31 y 32) sólo colorea el interior de los personajes, dejándolos *como flotando* en el blanco del papel, desarraigándolos de cualquier entorno.

En cuanto a la composición, de cómo LPO dispone el armazón de la historieta, empezando por la *caja de página*, se hará referencia en el apartado ESTRUCTURA.

### **TEMA**

**Determinación del argumento literario (si lo hubiere) y/o el asunto plástico de los que se pueda extraer sintéticamente la intención del autor**

A pesar de que LPO mantiene el mismo fondo temático en las dos series de historietas, podemos seguir las distinguiendo al abordar el análisis de este apartado.

#### **El tema en la serie *Baladas***

Ya en la misma definición del vocablo *balada* encontramos una primera pista sobre el tipo de historietas con las que nos vamos a encontrar. Se podría resumir en su acepción más genérica como "*composición poética, de carácter lírico y tono melancólico, en que se relatan sucesos legendarios o tradicionales de signo romántico o sentimental*" (\*). Y efectivamente, nos encontraremos con temas de tal naturaleza que, aunque no podríamos considerarlos como *legendarios*, sí cumplen con el resto de características que se mencionan.

---

(\*) Fundiendo las definiciones dadas por el María Moliner y el Julio Casares.

En las *baladas* LPO cuenta historias *literarias*, es decir, suceden cosas a los personajes a lo largo de un tiempo cronológico (independientemente de los recursos narrativos como el *flash-back*). Los acontecimientos suelen ser bastante cotidianos, nada *aventureros*, pero aún más importantes que éstos se muestran los sentimientos, los estados de ánimo que transmite el autor no sólo a través de lo que cuenta, sino de cómo lo cuenta: el tipo de grafismo que presenta, la cadencia y el ritmo de las imágenes, etc.



En resumen, el tema argumental que rige en cada historieta suele ser algún sentimiento profundo como la soledad, la melancolía, la esperanza por un amor, etc.

En todas ellas mantiene LPO un interés, consciente o no, por retratar ciertas costumbres de la gente joven del momento, sin que ello quiera decir que le interese el retrato sociológico de la época. Aunque cabría decir que sí son un buen testimonio de ella realizado por un agudo y sensible observador.

### **El tema en la serie *Onírica***

En la mayor parte de las obras de esta serie no se aprecia la existencia de tema alguno que realice la cohesión de las diferentes figuras en una sola escena de perspectiva única, sino que estas se agrupan en varias escenas, diferentes unas de otras y, habitualmente, cada una posee su propio espacio perspectivo. Entre estas escenas tampoco puede apreciarse ningún hilo argumental que las ligue. A no ser que, en todo caso, ocurra de un modo inconsciente, tanto en la mente del autor como en la del espectador.

Puede interpretarse que LPO intenta conseguir en ellas un *dibujo automático* (o quizás fuera mejor decir una *ligazón automática de escenas/ figuras dibujadas*) de tal modo que las figuras conformarían una concatenación de escenas aleatoriamente combinadas de un modo inconsciente o puramente casual.

Esto es aplicable a diez de las doce historietas. Las otras dos son una excepción diferente cada una de ellas con respecto a las anteriores. Así, la correspondiente al nº31, [26], mantiene una estructura de viñetaje (seis viñetas, tres en cada página) y un hilo argumental coherente, aunque el contenido sea de índole, digamos, fantástica.

En la correspondiente al nº32, [27], existe una estructura del texto que vertebra la lectura de la historieta literaria y visualmente según el modo habitual, de izquierda a derecha y de arriba abajo. En este caso aparecen unas franjas de figuras que sí están relacionadas con la manera de presentar las figuras en las obras que son mayoría en la serie.

Por último, deberemos mencionar también como excepcional a una de las diez del lote *onírico propiamente dicho*. La correspondiente al nº33, [28], que, además, es la única en poseer título, “*Cuestiones cruciales de la posmodernidad*”, difiere formalmente del resto. En

ella rompe el estilo de dibujo que es característico de todas las demás (de esta y de la otra serie) aunque el fondo del concepto se mantiene al tratar de sugerir el *hallazgo casual* (o su simulacro) tanto en texto como en imagen.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

**Este epígrafe podría titularse, con razón, de diversos modos, como *Estructura* o *Construcción* o *Composición*, pues en él se estudia la organización de los diversos elementos plásticos y literarios, tanto en lo global como en lo fragmentario, tanto en el conjunto de la historieta como en cada una de sus partes. Sin llegar a su interpretación, se trata de colocar las partes de las que se compone la totalidad de la obra según un orden a partir del cual sea posible hallar un sentido a la historieta. Puede ocurrir que la obra no posea estructura porque el autor ha preferido no dársela: será así como se intente adecuar la FORMA para mejor expresar el TEMA**

En contra de lo que nos pudiera parecer en un primer momento, a lo largo de la copiosa obra publicada por LPO en el MADRIZ podremos observar la continuidad en la aplicación de unas pautas de construcción que proporcionan al artista una estructura básica sobre la que modelar sus historietas. Esto le permite dotar a sus historietas de diversas resoluciones formales sin perder cierta homogeneidad global, en el conjunto de historietas, haciendo conjugar las necesidades narrativas del argumento con los recursos, a veces literarios, pero fundamentalmente gráficos.

Comenzaremos por establecer las pautas con las que LPO aborda la construcción de la *caja de página*, es decir, los límites máximos, la mayor parte de las veces invisibles, dentro de los que se articularán los diferentes elementos plásticos con los que se construirá la historieta. Esta caja constituye la base primera a partir de la cual se organizará el armazón de la historieta.

Tomaremos de la segunda serie la referencia para definir las medidas tipo de la caja, debido a que a lo largo de las doce historietas que la componen mantiene prácticamente las mismas medidas (200 x 265 mm).

En el caso de la serie *Baladas* las medidas de sus cajas varían, oscilando su ancho entre un mínimo de 195 mm (nº12, , [26] *Balada*

*del andrógino*) y un máximo de 205 mm (nº2, [26] *Balada del amor inmortal en Madrid*). La altura fluctúa entre 277 mm (nº10, [26] *Otoño de la balada*) y 260 mm (nº6, [26] *Madrid fin de siglo: balada de la expectación*, nº15, [26] *Balada demencial*; nº18-19, [26] *Balada del sortilegio*).

Como puede verse, las medidas de la segunda serie bien podrían tomarse como la media del conjunto de todas ellas (\*).

(\*) Al realizar el balance de las medidas de las cajas nos ha parecido conveniente no tener en cuenta a dos de ellas, la [12] *Balada...onírica* (nº14) y la [14] *Balada del corredor* (nº16) debido a la singularidad de sus sintaxis con respecto a las del resto, aunque en el fondo no difieran excesivamente.

La primera de ellas está compuesta como si de una única gran viñeta se tratara, y así su medida es de 420 x 274 mm. Esta historieta es, como se verá, un caso excepcional por ser además la única que está diseñada de este modo, sangrando la caja por el interior de la página de tal forma que el dibujo tenga continuidad sobre el pliegue de la encuadernación. Todas las demás historietas están contenidas en una caja por página, a pesar de presentar diferentes organizaciones narrativas.

La segunda historieta representa una excepción debido a que el fondo sobre el que se distribuyen las viñetas es negro, dando la impresión de estar éstas *caladas*. Las medidas de su caja son de 192 x 252 mm, algo menores que las del resto.

Cabe subrayar, sin embargo, que la importancia de la construcción de la caja no estriba meramente en sus medidas, sino en las relaciones y proporciones que se establecen entre las viñetas y las diversas figuras que ellas contienen. El gusto que tiene LPO por emplear precisamente esta relación entre partes diversas es sin duda debido a esa fuerza compositiva que genera en la obra.

Podremos encontrar este tipo de correspondencias formales empleadas en la distribución de dimensiones parciales de diverso carácter: relaciones entre las medidas de viñetas y de las diversas figuras que pudieran contener, ubicación de los personajes con respecto a la cuadrícula, emplazamiento de los puntos críticos de la composición visual, etc.

Para empezar podemos comprobar cómo construye LPO la caja. En primer lugar halla la proporción del segmento mayor de la caja, la altura, y duplica el fragmento menor para establecer el ancho.

Si aceptamos la caja de medidas 200 x 265 mm como prototipo medio de caja que utiliza LPO, encontramos que entre ellas, ancho y alto, se establece ese tipo de relación.

Una vez establecido el rectángulo máximo de la caja podemos trazar una diagonal, cualquiera de las dos, y a continuación una perpendicular que pase por uno de los vértices opuestos: la prolongación de esta recta hasta el lugar en el que corta la caja señala un punto por el que se puede dividir el rectángulo máximo en dos rectángulos menores que guardarán entre sí este tipo de relación. Este tipo de subdivisión armónica de las superficies cuadrangulares también la podremos hallar en las ocasiones en que LPO utiliza viñetas.

## Uso de la sección áurea

La aplicación por parte de LPO de una razón proporcional al fraccionar la superficie del papel, para obtener viñetas, o para distribuir los diversos elementos gráficos del dibujo, con el objetivo de conseguir un conjunto armónico no simétrico, le llevan a utilizar relaciones geométricas de carácter *irracional*.

La razón de este tipo más conocida es la *sección áurea*, también conocida como *regla de oro* o *divina proporción*, que también, aunque no es la única, es la más típica. Y desde la Grecia clásica, la que tiene fama de dar el rectángulo de proporción más perfecta.

Existen otras razones que pueden servir para estructurar los diversos elementos plásticos en cada página y viñeta, de un modo armónico y no simétrico, como aquellos en los que intervienen números de expresión aritmética irracional, como  $\pi$ , la raíz cuadrada de dos ( $\sqrt{2}$ ); también las raíces cuadradas de cinco ( $\sqrt{5}$ ) y de quince ( $\sqrt{15}$ ).

En otros casos, se termina encontrando alguna relación con la sección áurea, como en el caso de la sucesión de números conocidos como *serie de Fibonacci* (1,1,2,3,5,8,13,... etc; en la que cada número es el resultado de la suma de los dos anteriores). Pues bien, si se obtienen los cocientes de cada número con el anterior,  $1/1$ ,  $2/1$ ,  $3/2$ ,  $5/3$ ,  $8/5$ ,  $13/8$ ,... etc, se observará que tienen como límite  $\tau$ , es decir, que tiende hacia el valor de la razón áurea (que, como veremos un poco más adelante, tiene la expresión aritmética: 1,6180339).

Así es que, para nuestros fines nos bastará con ocuparnos exclusivamente de la *sección áurea* o *divina proporción*, para lo que pasaremos a precisar su noción geométrica y aritmética de una manera básica.

Geométricamente, se dice de una línea (ABC) que está dividida de tal manera que la relación de la parte más larga (AB) con la parte más corta (BC) es igual a la relación del todo (AC) con la parte más larga (AB).

Aritméticamente, de lo anterior se implica que, si la parte menor tiene por longitud la unidad y la parte mayor tiene longitud  $\tau$ , entonces  $(\tau + 1)/\tau = \tau/1$ . Por lo tanto  $\tau^2 - \tau - 1 = 0$ , lo que proporciona  $\tau = \frac{1}{2}(1 + \sqrt{5}) = 1,6180339$ . Con lo que, como se ve, se ha obtenido la razón áurea.

Este tipo de *relación extrema y media*, conocida más tarde como *sección áurea* o *divina proporción*, estaba implicada en la construcción euclidiana del pentágono regular, y ha resultado ser de enorme interés para arquitectos y artistas durante siglos.

Hasta aquí hemos expuesto, de un modo elemental, el concepto pragmático de las construcciones “irracionales”. Pero, aunque nos adelantemos al apartado *Interpretación*, debemos manifestar que estas estructuras compositivas se pueden y se deben interpretar semánticamente, ya que responden a una intencionalidad comunicativa por parte del autor, que trasciende el interés meramente formalista.

Si al carácter de imagen fija del cómic se le añaden otros factores como, por ejemplo, la repetición de recursos sintácticos o las disposiciones simétricas, se reducen las posibilidades expresivas del género a muy pocos registros narrativos, implementando el valor del texto en detrimento de lo visual.

El hecho de utilizar la sección áurea implica, en un sentido pragmático, una intención de romper la rigidez formal implícita en las condiciones perceptivas inherentes al medio. Evita en principio el cansancio que ocasiona lo repetitivo, cargando su expresión más en lo visual, dependiendo menos, o nada, del texto. Y, como consecuencia lógica de la aplicación de una fórmula como esta, se producen repercusiones en la dimensión semántica de la obra.

El uso de esta pauta de proporcionalidad permite al autor apurar la escala de posibilidades expresivas, más acorde con la propia naturaleza gráfica, plástica, del medio. Le permite asimismo construir la sintaxis de la obra contando con una gran riqueza de posibilidades entre las que elegir las más adecuadas al contenido de la historieta, asegurando un resultado armonioso en su aspecto formal.

A través de las relaciones generadas por esta proporción puede también LPO diseñar el ritmo de la lectura. Sus historietas, de temas introspectivos y reflexivos, ven compensada la falta de movimiento físico de los personajes con un diseño dinámico que consigue que lo que sea activa sea su lectura.

## **INTERPRETACIÓN**

**Interpretación de las formas concretas en las que se ha materializado la historieta en conjugación con las intenciones temáticas. Análisis de los contenidos visuales y literarios y de cómo se combinan ambos. De la interacción entre ESTRUCTURA y TEMA surge el contenido (el tema debe de estar presente en la forma) y aquí trataremos de establecer el grado de adecuación de la expresión POR la forma al contenido. También puede entenderse como una explicación que justifique cada rasgo formal como una exigencia del tema**

LPO no es un autor que improvise en ningún aspecto de su obra y así queda reflejado también en el tratamiento formal de su dibujo. Concede una gran importancia al tratamiento gráfico, con el que obtiene una impresión global y homogénea de sus historietas, y así logra otorgar a sus obras un carácter muy personal.

Este carácter homogéneo puede hacer pasar desapercibida la considerable variedad de recursos gráficos que utiliza, guiado siempre por resolver de un modo adecuado los temas que se le presentan.

El control, diríamos que hasta exhaustivo, que LPO ejerce sobre todos los elementos de su obra podemos ya observarlo en el tipo de grafismos con que resuelve sus dibujos, o incluso en el diseño de la estructura sintáctica de la historieta. Así, podríamos convenir que cada trazo en su dibujo tiene su *por qué*, que obedece a alguna intención por parte del autor. Y, por consiguiente, todos los trazos están realizados limpia y organizadamente. No están exentos de emoción, sí, pero contenida.

No hace, pues, concesión alguna al dibujo visceral, al tramado rasgueado irregularmente, más propio de los expresionistas. Su dibujo es línea irregular pero organizada, no rayón caprichoso discontinuo.

Los contados espacios en blanco y en negro, las tramas y rayados, no solamente le sirven para describir volúmenes sino también para crear tensiones y ritmos que se terminan equilibrando entre sí.

Su obra gráfica se percibe así regida por el orden y la claridad expositiva de su dibujo, aun interesándole conservar el carácter manual del mismo. Así, mediante su trazo moderadamente irregular, consigue que se perciba la narración desde la calidez emocional por parte del lector/ espectador.

En el mismo sentido podríamos comentar la vocación de LPO por el dibujo distorsionado del mundo (los mundos) que proyecta en sus historietas: estas, por lo general, moderadas deformaciones, pueden ser interpretadas fundamentalmente desde la perspectiva de que *lo narrado* pertenece al mundo *subjetivo* del autor, exclusivo de LPO. No deberemos por tanto tomarlo como *narración de hechos/ acontecimientos objetivos* (en cuanto objetividad histórica).

Debemos de comprender que lo que LPO nos transmite se refiere a lo que él piensa y siente, y en ningún caso a lo exterior a su mente. A través de sus historietas LPO nos refiere su *mundo personal*, es decir, aquel que depende de cada sujeto y que no es igual para todos.

Esto queda reflejado en la manera formal que elige el autor para comunicarnos sus narraciones. Si el mundo que nos trasmite no pretende reflejar lo que podemos llamar el *mundo real externo* (objetivo y objetual), sino que pretende hacernos partícipes de un *mundo interior*, entonces su proyección mediante el dibujo (*en y a través del dibujo*) no debe hacer referencia a las medidas y formas que llegan a nuestra conciencia por los sentidos externos. Debe de hacer referencia a nuestras percepciones personales, a nuestros recuerdos interiorizados y que, por tanto, están íntimamente relacionados con nuestros sentimientos.

El sentimiento del mundo que vivió el autor en primera persona es el mundo que vemos reflejado en estas obras. Las vivencias que se nos refieren responden a su propio espacio y tiempo (el subjetivo: puede hacer más o menos horas, meses o años que algo sucedió, pero esto

quedará interiorizado en nuestro propio universo, con sus propias reglas).

De modo que si el lector, en especial en la serie *Baladas*, llega a tener la sensación de que LPO describe, a través de algunas actitudes de sus personajes, alguna tipología de *comportamiento generacional* (lo que asociamos a nociones tan vagas como *postmodernidad* o *movida*), esa impresión debe asignársela el lector a sí mismo y no a una intencionalidad de LPO (y a pesar de que muchos lectores nos podamos sentir fuertemente identificados).

Lo que las historietas de LPO nos muestran, en el fondo, es su propio proceso de *metabolización* de la experiencia cotidiana, de la realidad vívida. Un proceso que realiza de un modo particularmente acelerado, si consideramos que está expresado en tiempo presente (algunos acontecimientos del tiempo en que se realizan se encuentran inmediatamente reflejados en ellas) pero que, además, mediante esa narración (de algo concreto y particular), desencadena reflexiones que trascienden al tiempo, lugares y personajes que lo protagonizan.

Sus historietas, en ese sentido, funcionan como un diario íntimo al que podemos tener el privilegio de acceder (aunque no sea obligatorio el disfrute).

## **OBSERVACIONES**

**Epígrafe adecuado para expresar, cuando se considere pertinente, la impresión personal, haciendo un balance de las observaciones expuestas en los apartados anteriores, extractadas en sus líneas generales y resaltando los rasgos que se consideren oportunos.**

LPO posee un especial empeño en establecer/ proponer *juegos* cómplices con los observadores de sus obras. Estos juegos son de diversa índole, como se irá viendo, pero los que más abundan son de tipo visual.

La mayoría de las veces establece el juego a partir de combinar diferentes efectos gráficos para propiciar dobles o múltiples interpretaciones, que a veces se complementan entre sí o que llegan a ser paradójicas. En todo caso, en la apreciación global de *lo sugerido* nunca deberemos suponer que ha intervenido el hallazgo casual por parte del autor.



La riqueza de interpretaciones de las historietas que se sugieren al lector viene propiciada por unas propuestas realizadas desde la reflexión, por una voluntad consciente de LPO.

Mediante la puesta en acción de estos recursos, que pretenden ofrecer, al menos, cierto grado de ambigüedad de interpretación (tan del gusto de los surrealistas), no cabe duda de que LPO persigue alcanzar resultados poéticos.

## SERIE “BALADAS”

**E**n total, las historietas que clasificamos como pertenecientes a la serie *Baladas* son quince, y la correspondencia entre nuestra numeración y el número de la revista es la siguiente [1]- 1, [2]- 2, [3]- 3, [4]- 4, [5]- 5, [6]- 6, [7]- 7-8, [8]- 9, [9]- 10, [10]- 12, [11]- 13, [12]- 14, [13]- 15, [14]- 16, [15]- 17 y [16]- 18-19 del MADRIZ. Como ya hemos señalado, todas ellas están realizadas en B/N, cinco se desarrollan a lo largo de cuatro páginas y las otras diez en dos, siempre presentadas dos a dos y enfrentadas entre sí, lo que le permite diseñar el conjunto gráfico con una acusada coherencia visual, evitando distraer la atención del espectador con otros motivos.

Como también habíamos señalado anteriormente, la construcción de las *Baladas* no guarda respeto a una sola fórmula. Para desarrollar los análisis de las obras hemos procurado guardar el orden cronológico de publicación.

## [1] "Balada del Fin de Semana en Madrid"

(Nº 1, Enero- 84, págs. 8 y 9)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

(B/N). Tinta negra sobre fondo blanco. Viñetas sin delinear el límite, separadas sólo por un canalillo blanco de 2 mm. El título de la historieta se extiende a lo largo de las dos páginas, siendo las medidas de la caja de página de 196 x 262 mm en ambos casos.

### TEMA

El argumento responde a la fórmula *chico-conoce-chica*. Un joven vuelve a Madrid (el título ya nos sugiere que de fin de semana) para ver a la familia y a la pandilla de amigos. Al final de la noche de copas con estos últimos se siente atraído por una de las chicas y nace un ¿pequeño? romance. Al día siguiente el protagonista debe regresar al lugar de donde vino.

## ANÁLISIS COMPOSITIVO

En primer lugar observaremos la construcción de la caja que, como ya se advirtió anteriormente, guarda ciertas relaciones de proporcionalidad áurea.

No tenemos más que hallar las secciones áureas de los segmentos correspondientes al ancho y alto de la subcaja donde se enmarcan las viñetas a excepción del titular (en adelante *caja de viñetas*). Llamaremos al fragmento mayor de la altura  $\langle A \rangle$  y al menor  $\langle B \rangle$ . Del ancho, al fragmento mayor  $\langle a \rangle$  y al menor  $\langle b \rangle$ .

Podemos comprobar que el fragmento mayor del ancho, es decir  $\langle a \rangle$ , es igual a la mitad de la altura de la caja donde se enmarcan las viñetas. Es decir,  $\langle a \rangle = \langle A + B \rangle : 2$ .

Esta medida es importante ya que da lugar a dividir por la mitad la caja de viñetas (excepto el titular) con un canalillo horizontal (como los que separan las viñetas). Se consigue así una fragmentación del total de la historieta en cuatro *cuadrantes* semejantes. O, lo que es lo mismo, podemos considerar el canalillo transversal como un eje longitudinal que deja dividida la superficie total de la historieta en cuatro partes semejantes. Cada uno de los cuadrantes recibirá un tratamiento compositivo distinto, articulando series de viñetas diferentes en cada uno de ellos.

Sin embargo, estas composiciones no son caprichosas: los dos cuadrantes superiores (es decir, los que quedan en la parte de arriba de ambas páginas) están también divididos a su vez por la mitad, transversalmente. Dicho de otra forma: tenemos hasta ahora dos cortes transversales por página. Los primeros localizados a la mitad de la altura, dividiendo visualmente la historieta en cuatro partes. Y los cuartos primero y tercero (los dos situados en la parte superior de cada página) vuelven a ser divididos longitudinalmente por la mitad.

Como la historieta está formada por dos páginas, cada cuarta parte de página constituye un octavo de historieta.

En el caso del cuadrante superior de la segunda página (que es el tercer cuadrante según el sentido de la lectura) su división inferior (una cuarta parte de la página y una octava parte de la historieta) está a su vez seccionada transversalmente de nuevo, obteniendo entonces una división de la altura de viñeta igual a un octavo de página, es decir, un dieciseisavo de historieta.

Ese corte también existe en la franja superior del primer cuadrante, pero no atraviesa todo el ancho, sino que sólo afecta a unas viñetas laterales, respetando la viñeta central (que mantiene la altura de una cuarta parte del total). Las viñetas de un octavo de altura, que son las más pequeñas, se utilizan para mostrar planos de detalle y podemos considerarlas como el módulo de viñeta mínimo (la *nota* más corta) a partir del cual se forman, por adición, otros más grandes.

Pasemos ahora a los cuadrantes inferiores.

Ambos sufren el mismo corte transversal, completo, pero esta vez no a la altura de la mitad o de la cuarta parte. En esta ocasión hay que volver a realizar la sección áurea de la altura del cuadrante (recordemos que es, a su vez, el fragmento mayor áureo <a> del ancho total). Y de los dos posibles puntos, si elegimos el superior, coincidirá con el trazo de la línea de separación transversal a la que nos referíamos.

Tampoco es casualidad que el segmento menor de la sección áurea de la altura <B> (62 mm) la encontremos en la segunda página, coincidiendo con el corte transversal que da lugar a las viñetas de 1/8 de altura.

Esa medida la encontraremos igualmente en el ancho de la viñeta central de la segunda franja del primer cuadrante. Esta viñeta queda situada justo debajo de la primera central, ambas por tanto centradas en el eje longitudinal. Este efecto se refuerza al partir la tercera franja (la superior del segundo cuadrante) una línea longitudinal coincidente con el eje vertical central.

La medida de <a> = 124 mm la encontraremos también en el ancho de la viñeta central de la primera línea de la primera página.

Entendiendo esta estructura podemos llegar a comprender el sentido *musical* con el que LPO concibe la composición visual de sus historietas, con lo que consigue adecuar el ritmo narrativo a la descripción de los personajes o de las situaciones según su propio interés, induciendo así nuestra interpretación de lo expuesto.

Pero no nos hemos referido más que al aspecto formal, geométrico, de la organización espacial de los elementos gráficos y, más especialmente, de las viñetas. Sin embargo, es preciso resaltar cómo están diseñados los contenidos de éstas.

Por una parte, señalaremos que las viñetas más pequeñas están dedicadas a planos detalle o a primerísimos primeros planos de los rostros de los personajes, mientras que las más grandes, alargadas a lo ancho siempre, se dedican a planos generales que nos permiten saber la ubicación de los protagonistas.

Por otra, resaltaremos cómo se compone el contenido de las viñetas al concatenarlas de un modo similar a como se realiza en el lenguaje cinematográfico. En unos casos construyendo parejas de planos-contraplanos (como las dos viñetas iniciales); en otros, primer plano del personaje seguido de un plano detalle que le asocia y/o complementa con un objeto o una acción. También se da el caso de un acercamiento tipo *travelling* (segunda fila de viñetas de la segunda página).

Todo ello nos sugiere un montaje de viñetas muy cercano al montaje cinematográfico, aunque el caso de una historieta es un poco delicado, y diferenciadora, la cuestión de la posible ambigüedad de las imágenes según las asocie el lector (cuya mirada es libre de ir por donde le plazca sobre la superficie de los dibujos). Máxime cuando se decide prescindir del apoyo de aquel texto que sirva para “*aclarar o explicar el contenido de la imagen o de la acción, facilitar la continuidad narrativa, o reproducir el comentario del narrador*” (Gasca y Gubern:412).

El viñetaje, pues, debe de hacerse de un modo suficientemente inteligente como para que se eviten no sólo ambigüedades, sino que no abran falsas líneas interpretativas por las que el lector llegue a conclusiones indeseadas por el autor.

Ha de señalarse cómo el diseño de LPO logra que despejemos dudas, aún a costa de volver la mirada sobre las viñetas varias veces, combinando las diferentes posibles formas de asociarlas coherentemente.

Pero pasemos ya a la interpretación de estos aspectos formales.

## INTERPRETACIÓN

La historia que nos cuenta LPO responde, como ya hemos señalado en el apartado *Tema*, a la fórmula *chico-conoce-chica*, y resultaría insulsa por sí misma si no fuese por el modo en cómo se relata. De

hecho, el interés estriba en la forma en cómo el lector se *entera* de la historieta.

Esto es así, en primer lugar, debido a que LPO nos propone una lectura activa de la historieta ya que no se apoya en ningún recurso literario narrativo (diálogos, texto del tipo *voz en off*), es decir, que lo que se narra lo debe de desentrañar el lector a partir de la secuencia de viñetas *mudas* que componen el conjunto de la historieta.

Sólo en tres ocasiones aparece algún rótulo, pero siempre como parte integrante de la escena que se presenta. En la viñeta grande de la primera fila vemos parte de un típico cartel de autopista (letra blanca sobre fondo oscuro) en el que aparece el rótulo de *Madrid*, bajo el que pasan los coches y, en especial, ocupando el centro de la viñeta, el de nuestro protagonista: el coche se nos presenta desde un tres cuartos trasero, en dirección de izquierda a derecha, lo que nos indica que el coche entra en Madrid y que comienza la acción.

Un poco más abajo, en la tercera fila, aparece un fragmento del rótulo de una bodega, *Vinos*, y el contexto nos indica que allí recalca el grupo de amigos en el seno del cual se va a producir el primer encuentro con la chica.

En tercer lugar, en la penúltima viñeta, de nuevo un rótulo de autopista, esta vez sobre el coche que va de derecha a izquierda y que se nos presenta ahora en un tres cuartos frontal (ahora sale): en esta ocasión sólo se presenta la primera sílaba, *Ma*, porque ya deducimos fácilmente el contexto del regreso.

Vemos en los tres casos cómo nos ayuda a determinar la situación, el ámbito de la historia. Pero para que la determinación temporal se produzca convenientemente, deberemos ante todo tener en cuenta el titular de la propia historieta: *balada del fin de semana en Madrid*.

Como ya hemos señalado, el conjunto del viñetaje nos remite, en cierta medida, al montaje cinematográfico, pero también señalábamos la peculiaridad intrínseca a toda obra gráfica: el recorrido de la mirada del lector/ espectador es *libre* (admitiendo que esa libertad atiende a ciertos parámetros). Incluso en el lenguaje de las historietas, donde existe una serie de convenciones bien conocidas y asimiladas por el lector medio, es sabido que pueden ocurrir interpretaciones erróneas debido a que, dependiendo del recorrido de las viñetas por las que opte el lector, se pueden llegar a concebir ideas equivocadas en

cuanto a las intenciones narrativas del autor (que habitualmente no está presente para corregirlas).

En este caso el significado recto de la historia lo podremos encontrar si seguimos el sentido de lectura que estructura la historieta tradicional, de arriba abajo y de izquierda a derecha. Al ir hilando así la continuidad de las viñetas será cuando se nos irá ocurriendo la lógica de su disposición.

Pero conviene señalar que LPO resuelve aquí incluso las *desviaciones* del camino de lectura que pretende, al prever que las posibles líneas de lectura de los grupos de viñetas que admitieran ambigüedad en su seguimiento (por ejemplo, las agrupaciones de las más pequeñas que contienen elementos- detalles) no creasen líneas interpretativas no deseadas. De este modo no sólo resuelve el mero seguimiento *recto* de la historia, sino que le añade una cierta riqueza de matices.

Como ejemplos, dos escenas. La primera, en la primera línea, en las que dos pares de pequeñas viñetas flanquean a otra, en el centro y más grande (y que, por tanto, adquiere la consideración de imagen inicial-principal). En realidad, empecemos por la viñeta que empecemos (por la de la derecha, por la de la izquierda o por la del centro) el resultado es el mismo, al menos en cuanto a la presentación de los protagonistas y la situación ante la que se encuentran: la una se encuentra ante el televisor viendo a Buster Keaton y el otro viaja en su coche hacia Madrid. Curiosamente, en un plano- detalle por el que sabemos que no solamente va él en el coche, sino que lo conduce, aparece también un rostro de Buster Keaton (¿una foto, una pequeña escultura... una máscara? más adelante adquirirá clara significación la coincidencia).

Segunda escena, página dos, segunda y tercera fila de viñetas (compuestas ambas de cuatro pequeñas) algunos amigos se retiran a casa en el coche del protagonista. A su lado la chica que veía a Keaton en la tv. Se miran, seguramente conversan y descubren afinidades: la que finalmente resulta ser la máscara de Keaton le sirve a LPO para sugerirnos ese proceso de empatía entre sus personajes. Además está ese “pequeño *travelling*” de los dos perfiles a los que nos acercamos que no es sino metáfora visual del acercamiento que se produce entre ellos.

Pues también en este caso, aunque nuestra mirada rompa la línea de izquierda a derecha y la quiebre, yéndose a la línea inferior de viñetas de la tercera fila; aunque nuestra mirada combine esas viñetas de



cualquier otra forma el resultado será siempre el mismo, el anteriormente explicado. A pesar de que las agrupaciones de viñetas-detalle suelen emplearse para expresar *tempos* rápidos (acciones rápidas o que se producen simultáneamente, por ejemplo) en este caso el proceso de reconstrucción que hacemos mentalmente recreará un *tempo* contenido a la vez que intenso que transmite la emoción de ese momento.

Este tipo de lectura activa exige un cierto esfuerzo consciente para la comprensión de las escenas y su concatenación por parte del *espectador* y, aunque no entraña demasiada dificultad, debe de estar atento si pretende llegar hasta el fin en el entendimiento de la historia.

El llevar al mínimo los recursos textuales para sacar adelante la historia subraya la voluntad, por parte de LPO, de construir un relato visual. Su actitud es algo así como si nos dijese: *lo que te pueda contar con la imagen ¿para qué te lo voy a contar con palabras?... os dibujaré una historieta porque, si no fuese así, os escribiría un cuento.*

Al decantarse por esta opción narrativa lanza un reto al lector (de imágenes) para que imagine/ reconstruya los posibles diálogos. Por esta razón, estos diálogos pueden adoptar diferentes modos y tonos (sin dejar de ser adecuados al contexto escenográfico) pero la esencia de la historia no variará.

El lector puede así “textualizar” la imagen como quiera, lo que viene a convertirse en paradoja: habitualmente se habla de que tal imagen *ilustra* un determinado texto, mientras que aquí podemos suponer una serie de textos que encajarían coherentemente con las escenas visuales, que las *ilustrarían literariamente*.

Pero, además, en el momento en el que decidimos un texto, unos diálogos, “particularizamos” la situación, acotamos unas posibilidades en detrimento de otras. Por ejemplo: nos imaginamos unos diálogos con un determinado acento del castellano hablado (¡y ya estamos suponiendo que hablan castellano!). Si el acento es gallego o andaluz hace que se le añada, aún de un modo inconsciente, otra serie de nociones asociadas (el tono y los contenidos de las conversaciones, p. ej.). Y sucedería así en muchos otros aspectos.

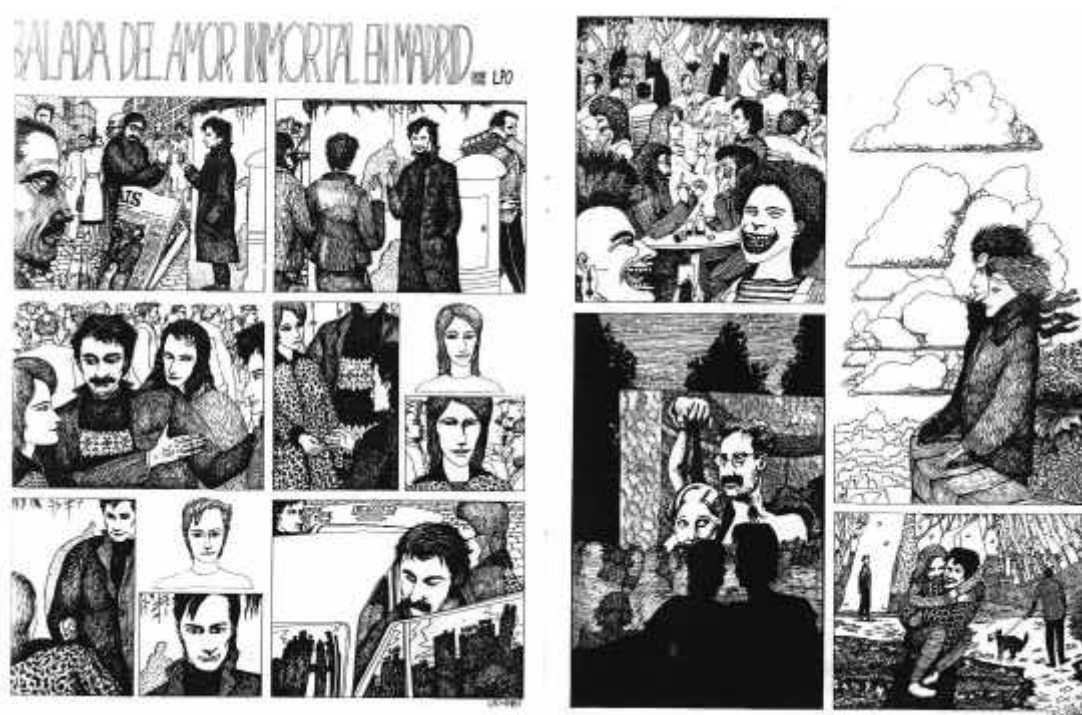
Al presentar la historieta muda cabe la posibilidad de que uno mismo pueda “personalizar” la situación, pero, sobre todo, queda de

manifiesto la línea argumental de una manera más universal, la protagonice quien la protagonice (en este sentido podríamos intentar también sustituir los rasgos de los personajes dibujados por otros que prefiramos: sustituirlos por *nuestros dibujos de personaje*).

El lector *recrea* la historieta, al menos en cierta medida, en tanto y cuanto puede introducir un modo de comportamiento (o un conjunto de ellos) en los personajes que se le presentan. He aquí el guiño central que nos lanza LPO, quien cuenta con la complicidad del lector a la vez que le exige la capacidad de reconocimiento de la situación. Le propone un ejercicio de empatía con su historia (o historieta) a la par que le muestra un ejemplo de empatía entre sus protagonistas ficticios.

## [2] "Balada del Amor Inmortal en Madrid"

(N° 2, Febrero- 84, págs. 8-9-10 y 11)



## EXTENSIÓN

Cuatro páginas, enfrentadas dos a dos.

## REALIZACIÓN

B/N. El titular de la historieta ocupa una franja de 205 x 30 mm en la parte superior de la primera página, quedando una caja de 205 x 237 mm para el desarrollo de las viñetas. En las páginas 2, 3 y 4 la caja es de 205 x 274 mm.

# TEMA

Una historia de amor entre chico y chica que, sucediendo en Madrid, se nos presenta como una experiencia cósmica que trasciende la experiencia en particular (más allá de los personajes y lugar determinados).

## ANÁLISIS COMPOSITIVO

Como ocurrirá en otros casos, la mitad del ancho de caja es igual al segmento menor  $\langle B \rangle$  resultante de la división áurea de la altura de la caja.

El segmento menor que se origina de la división áurea del ancho de página <b> lo encontraremos en los anchos de las tres franjas de viñetas de la primera página.

La medida <B> la encontraremos de nuevo en la última página como altura de la franja central de viñetas. El ancho de las otras dos franjas, que sumadas equivaldrán a <A>, no son iguales entre sí, sino que están a su vez divididas según la sección áurea.

### **El viñetaje**

El motivo formal dominante de la historieta se centra en la evolución del diseño del viñetaje desde la primera página hasta la cuarta. En la primera la simetría axial es la dominante; en la segunda existe una simetría vertical invertida (o lo que es lo mismo, un eje de simetría diagonal); en la tercera ya no hay simetría alguna (la página la componen tres viñetas apaisadas, sin divisiones verticales); y, por último, en la cuarta es manifiesta su asimetría, rompiendo en la última franja incluso la cuadrícula de las viñetas.

Puede interpretarse esta transformación del diseño de cada página como un intento de adecuarla al ritmo de los acontecimientos que se narran.

En la primera página se produce el encuentro de los dos personajes en el seno de un grupo de amigos comunes. En ella la simetría axial es dominante, aunque no total. Lo que en principio debieran de ser espacios dedicados a las viñetas 4 y 5, se subdividen a la mitad. En esa mitad (la derecha en los dos casos) se presentan dos imágenes de las caras de cada personaje, primero la de la chica y después la del chico. En el cuadrante inferior se nos presenta la cara en el contexto en el que se conocen, mientras que en el cuadrante superior se presenta el rostro del personaje abstraído del contexto, con el fondo en blanco.

En la segunda se nos presenta una estructura similar, con eje de simetría vertical claramente identificado, que separa dos pares de viñetas disimilares (dos parejas de grande y pequeña en cada columna) pero en las que juega un papel muy importante los elementos contenidos en su interior, que forman líneas horizontales que subdividen los espacios y los equilibran entre sí.

En el transcurso de esta página, los protagonistas llegan a intimar durante un tiempo indeterminado, aunque si observamos algunos

detalles de lo dibujado en las viñetas podríamos colegir que cuando se conocen es el final de un invierno (los personajes llevan prendas de abrigo) y luego comparten unos refrescos en una terraza (en la primera viñeta de la segunda página ya sólo llevan jerseys). Esta viñeta es de dimensiones menores que las contiguas (la de la derecha y la de abajo), que son verticales.

La viñeta inferior nos presenta a la pareja asistiendo a una sesión de cine al aire libre (característico del verano), mientras que la viñeta situada en la esquina superior derecha (desprovista de línea de enmarque) nos los presenta asomados a un balcón urbano (¿las Vistillas?) de nuevo abrigados (con abrigos y bufandas al viento), con cirros de nubes sobre ellos.

Por todo ello estamos inclinados a interpretar que el orden de lectura se establece en esta página de arriba a abajo y no de derecha a izquierda.

En cualquier caso, en la última viñeta los vemos retozar en un parque en el que comienzan a caer las hojas de los árboles: es indudablemente el otoño.

A partir de la tercera página el autor nos presenta una secuencia cuya interpretación puede adquirir varios sentidos.

En la primera viñeta de esa tercera página, aparecen los enamorados orientándose ante un mapa del Metro de Madrid. Estarán planificando un viaje (una metáfora de su futuro) pero no debe de ser casualidad que estén señalando en dirección de una cabecera de línea de la época, la estación "*Esperanza*".

Mas el caso es que en la siguiente viñeta, la más grande de esta página, se nos presenta una panorámica del templo de Debod. A ese lugar no se llega en la dirección antes señalada, lo que puede ser tomado como una elipsis mediante la cual sobreentendamos que los enamorados hacen el amor. La alusión al estado mágico por el que transcurren los protagonistas es transmitida por LPO con recursos gráficos como el proceder a distribuir las viñetas de formas varias que *traduzcan* la especial situación. Así, durante las dos últimas páginas ninguna de las medidas de viñeta ni esquema de distribución se repiten.

La coherencia estética la mantiene con recursos como el de establecer la distribución de las viñetas sirviéndose de la sección áurea o hacer de los juegos de luz nocturnos el motivo gráfico central con el que juega hasta la penúltima viñeta (dibujando el blanco sobre el negro en la mayoría de las ocasiones). La metáfora se acaba entonces. En la última viñeta se retorna al espacio y tiempo habituales: el dibujo vuelve a ser de línea negra sobre blanco. La pareja yace relajadamente en una cama, acariciándose.

De optar por la versión de que nos encontramos ante una elipsis, esta comenzaría en la segunda viñeta de la tercera página, en la que se nos presenta un plano general del parque de Debod, sigue con una panorámica nocturna más alejada (y pequeña) de la urbe y, ya en la página cuarta, vemos un plano medio de la tierra seguido por un plano más general de la tierra y la luna y acabando con una visión cósmica de las estrellas. Todo esto lo relacionamos con los encadenados cinematográficos mediante los que salimos (se nos llevan a través de un gigantesco *travelling*) del marco geográfico local, concreto, al que perdemos de vista en detalle, pero que terminamos enmarcando en un contexto más amplio, global.

Mediante esta sucesión de recursos la historia, en este caso de amor entre dos personas determinadas, se convierte en una historia de amor universal. Lo relatado se refiere entonces, más que a una experiencia concreta, a una experiencia genérica por encima de particularidades geográficas y temporales.

## INTERPRETACIÓN

Independientemente de que consideremos la segunda mitad de la historieta como elipsis o no, debe de quedar establecida la alusión a la planificación del futuro, como orientación ante la vida, cuando aparecen los protagonistas ante el mapa del Metro.

Y, aunque la acción se desarrolle en Madrid, como queda remarcado ya desde el titular, el tema es universal, como se encarga de evidenciar LPO en esa última concatenación de viñetas, de Debod a Madrid, de Madrid al planeta Tierra, de la Tierra y la Luna a las estrellas, o sea, al universo, y de allí al estar contenido/ reflejado en el iris de la amada.

Todo ello no deja de ser una revisitación del lema del alcalde Tierno "*De Madrid al cielo*", tan de la época.

### [3] "Balada del Despertar en Madrid"

(Nº 3, Marzo- 84, págs. 22 y 23)



#### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

#### REALIZACIÓN

B/N. En viñetas: primera página sin canalillo de separación, en la segunda sí. La caja de la primera página es de 200 x 266 mm. El titular completo aparece arriba, en una franja de 200 x 30 mm, dejando así una superficie dedicada al dibujo de las viñetas de 200 x 237 mm. La caja de la segunda página es de 202 x 269 mm.

#### TEMA

Una versión de *la vida es sueño*. Asistimos al sueño de dos personajes que sueñan una vida ¿de otro?. Sueños concéntricos que recuerdan al cuento de Chuang Tzu (300 a.C.) "Sueño de la mariposa":

*"Chuang Tzu soñó que era una mariposa. Al despertar ignoraba si era Tzu que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y estaba soñando que era Tzu" (\*).*

(\*) Recopilado en el libro *Antología de la literatura fantástica*, recopilada por J.L. Borges, S. Ocampo y A. Bioy Casares (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1965; de la que existen ediciones en España a cargo de Edhasa, 1981 y 1983, y reimpresión de 1989, de donde se consulta en esta ocasión en las páginas 158-9).

## ANÁLISIS COMPOSITIVO

Las dos páginas están muy diferenciadas; la primera se compone de 4 franjas de 3 viñetas, 12 en total (casi cuadradas, 67 mm x 58 mm cada una de ellas). Como ya se ha señalado, en esta página las viñetas no tienen canalillo de separación, presentándose así juegos visuales por los cuales los grafismos contiguos se siguen o se contrastan (continuándose o contraponiéndose los efectos gráficos) según los intereses del autor.

La segunda página se compone de 4 franjas de 2 viñetas, 8 en total. En las franjas segunda y tercera las viñetas son iguales en disposición y medidas (100 mm x 66 mm cada recuadro), coincidiendo así los canalillos con los ejes de simetría horizontal y vertical de la página.

Las franjas primera y cuarta, sin embargo, presentan dos medidas de viñeta diferentes, una apaisada (135 mm x 66 mm) y otra prácticamente cuadrada (65 mm x 66 mm). Estas viñetas varían su disposición: en la franja superior se inicia la lectura con la apaisada y le sigue la cuadrada, mientras que sucede al contrario en la última franja, donde se finaliza con la viñeta más larga.

Esta segunda y última página queda así regida por una simetría oblicua donde domina especialmente el eje diagonal que une las dos viñetas cuadradas, que va de arriba abajo y de derecha a izquierda, sugiriéndonos una gran "Z".

## INTERPRETACIÓN

Lo primero que nos llama la atención desde el momento en que nos enfrentamos a esta doble página es el contraste entre el diseño de una y otra, que puede llevar incluso a la interpretación errónea de que no corresponden a la misma historieta.

Tras una lectura atenta, sin embargo, nos apercebimos de que con tal contraste se nos está transmitiendo que lo que narra cada una de las páginas corresponde a dos *espacios y tiempos* diferentes, y que por tanto poseen *lógicas* narrativas diferentes.



En la primera página, la característica que más resalta es la de estar compuesta por viñetas cuadradas y sin separar, como ya hemos subrayado. El contraste con la segunda página se produce por estar esta última diseñada utilizando mayoritariamente viñetas alargadas, estando estas recuadradas a línea y separadas por un canalillo de 1 mm.

Esto puede interpretarse enseguida como un recurso mediante el cual se nos invita a realizar una lectura más *acelerada* en la primera página y más *reposada* en la segunda. Es decir, en la primera las viñetas son cortas y no nos ofrecen ningún descanso en la transición de una a otra, mientras que en la página impar las viñetas son largas (casi todas: seis de las ocho) y la utilización de canalillo nos proporciona un descanso en la transición de una a otra que hace la lectura más pausada.

A esto tendríamos que añadir los contenidos mismos de cada viñeta según la página. En la primera, aunque las viñetas son más pequeñas, encierran más información, poseen muchos más *inputs* que las viñetas de la segunda que, aunque tienen más superficie, contienen menos elementos comparativamente.

Podemos interpretar aquí una primera doble intención por parte de LPO: si las viñetas cortas y fundidas entre sí nos invitan a una lectura constante sin opción al descanso (y en principio más rápida), la complejidad de ellas sin embargo nos demanda mayor atención y así, paradójicamente, más tiempo dedicado a su lectura.

Estas viñetas, al contener muchos elementos que no son de fácil interpretación ni, a veces, especialmente explícitos en su forma, están diseñadas para captar nuestra atención una y otra vez, propiciando que el lector realice incluso pequeñas variaciones en el orden y sentido de lectura.

La intención del autor queda de manifiesto en que no persigue una narración lineal ni unívoca, sino que durante toda la primera página rige la intención de *sugerir* y *evocar* una experiencia como en la que nos sumergimos durante el sueño y que se presta a este tipo de estrategia compositiva de una manera idónea.

Que el motivo central, al menos en esta página par, tiene como objetivo la evocación del estado del sueño, queda claro por la manera en que comienza la primera viñeta y en cómo concluye la última. Son las dos únicas viñetas explícitas: un personaje en pijama incorporado

sobre una cama, en la primera viñeta, y el mismo personaje en la última, desparezándose, incorporado también en la misma cama, bostezando y ostensiblemente desaliñado, nos conduce a interpretar que durante las viñetas transcurridas entre una y otra hemos estado asistiendo a algunas de las imágenes ensoñadas por el mencionado personaje.

Pero antes de completar el intento de desentrañar las intenciones del autor, pasaremos a realizar un análisis más pormenorizado de la manera en cómo articula las viñetas en cada caso de las dos páginas.

Así de nuevo nos situamos en la primera página. Las viñetas de las filas primera y cuarta (última) están tratadas de modo que contrasten sus perfiles, sus límites. Dicho de otra manera, el dibujante busca contraponer diferentes procedimientos gráficos (rayados, tramas, masas, etc) con objeto de crear el efecto de viñetas/ espacios diferentes.

En la primera viñeta, en la que se nos presenta al personaje sobre la cama, domina el blanco y es, por tanto, una de las más ligeras, ya que el dibujo está realizado a base de línea continua, sin tramas que evoquen volumen.

En la segunda viñeta el personaje se halla ante el espejo del cuarto de baño. ¿Se acaba de levantar?. La imagen que debiera ser la reflejada en el espejo está, sorprendentemente, arreglándole a la otra imagen del personaje el nudo de la corbata (qué escena tan íntima y, a la vez, qué solución tan fabulosa a tan engorrosa operación). Algo no funciona si nos empeñamos en interpretar una escena de la vida cotidiana. ¿No será que...?. La siguiente viñeta terminará por sacarnos de dudas.

En esta tercera que remata la fila nos encontramos con que el personaje ha salido de su casa a la calle. ¿La calle?; el suelo por el que transitaba se ha convertido en el paramento de un edificio: los adoquines de la calzada se convierten en ladrillos de la fachada de una casa. Y así, en esta fachada se abren ventanas en lugar de alcantarillas. Por una de ellas se asoma una gran cabeza de gato, mientras que por el borde de la fachada (¿o será por el bordillo de la calzada?) corre un saltimbanqui empujando un monociclo en el que monta un equilibrista en lo alto de una cornisa de ¿un edificio con ventanas de buque o un barco que surca las procelosas aguas de la urbe?. Desde lo alto de esta proa de la azotea un personaje pesca con

caña y a su lado se alcanza a ver un cartelón publicitario en el que llegamos a leer la última línea del texto (*llamar a Alicia*) que, como se puede comprender, no corresponde a ningún mensaje propagandístico, sino a un contenido de carácter privado que esperaríamos encontrar en una agenda personal, pero no en un anuncio público.

Ya no debe de haber ninguna duda: estamos sumergiéndonos en el sueño del personaje. Durante estas tres viñetas hemos transitado del mundo real al ensoñado, y esta transición ha sido paulatina: las imágenes poseen una base enraizada en las actividades cotidianas que prácticamente todos asociamos al despertar y salir a la calle en dirección a nuestro trabajo.

La confirmación de que a lo que estamos asistiendo no es una experiencia *real* surge del apercibimiento de que hay algo que *no es normal*. La sorpresa de la segunda viñeta se multiplica en la tercera, pero esto no es más que el inicio de un viaje, sorprendente, por el interior de los sueños del personaje, y que se desarrollará fundamentalmente a lo largo de las dos filas siguientes de viñetas, las centrales.

Estas filas centrales (segunda y tercera) debieran de componerlas seis viñetas, pero nos encontramos con que en cada una de ellas se funden dos de las tres viñetas que las componen: de la fila segunda funde la viñeta primera con la segunda; en la tercera fila funde la segunda con la tercera.

Quedan así contiguas, en el sentido vertical, las viñetas centrales, entre las que se produce un efecto ambiguo de *continuidad/discontinuidad* y es un claro ejemplo de invitación a la ruptura del orden de lectura (como habíamos mencionado).

En principio se tiende a percibir continuidad debido a que la masa de tinta negra que se extiende por la mitad inferior de las dos viñetas superiores halla su continuidad en la mitad superior de la viñeta inferior central. Pero esta impresión se contrarresta con la interrupción del dibujo en blanco de algunos elementos, como los árboles (de las viñetas superiores) o un fragmento de cartel informativo (de la viñeta inferior). La interrupción también de los punteados blancos contribuye a subrayar la impresión de que se pudiera producir una escisión espacial entre estas viñetas contiguas verticalmente.

¿Asistimos a cuatro viñetas fundidas?. En sentido horizontal todo parece confirmar esta impresión, pero en el sentido vertical, en el caso de las dos viñetas centrales, no queda muy claro. Existe sin duda por parte del autor una intención consciente de mantener una articulación ambigua del sentido de la lectura.

Aun más: la masa negra moteada de puntos blancos que sirve como fondo a los personajes de estas viñetas a las que nos estamos refiriendo, posee en sí misma una ambigüedad en cuanto a la propia interpretación de su significado. Y es que aunque sea fácil interpretarlas al principio como una representación del fondo urbano, como perfiles de edificios sazonados de ventanas, una observación más atenta nos abre una brecha de duda.

Los perfiles de edificios se nos suelen antojar angulosos y recuadrados, mas en este caso predomina un perfil ondulado que podríamos identificar como correspondiente a edificios modernistas (por ejemplo), aunque en este caso nos sentimos tentados de asociarlo al oleaje marino. Y eso que este perfil ondulado está erizado de siluetas de antenas de televisión.

Un dato que nos invita desde el principio a conceptualizar como fondo esta masa negra (moteada de blanco) es que aparecen unos perfiles de árboles blancos que contribuyen a que se interprete la escena como un paisaje urbano. Por cierto que esos perfiles de las copas de los árboles nos sugieren enseguida otras tantas cabezas antropomorfas que miran hacia la izquierda.

A este respecto es sabido que las masas de tinta oscura inicialmente nos dan la sensación de que representan los cuerpos sólidos, matéricos, mientras que las superficies blancas tendemos a percibir las como espacios vacíos, incorpóreos. Así en los mapas, y en especial si no conocemos previamente los perfiles geográficos que representan, tendemos a interpretar las zonas oscuras como tierra firme, en contraste con las zonas claras, que las interpretamos como agua.

Pues bien, con esta impresión gestáltica juega LPO para que interpretemos la parte superior de estas viñetas como cielo. En las viñetas cuarta y quinta aparecen unos ángeles que son percibidos así como flotando en el cielo, a modo de nubes, junto a un águila (¿San Juan Evangelista?) con el ceño fruncido y media sonrisa en el pico que parece ir diciéndole algo a un ángel que vuela leyendo un libro. Otro ángel, hacia la izquierda, marcha detrás del anterior fumando,

mientras tras él aún aparece otro con una cartera. Toda la escena *celestial* parece reproducir las apresuradas escenas terrenales de marcha hacia el lugar de trabajo.

Enumero otras escenas que aparecen fundidas a lo largo de estas viñetas oníricas.

Rompiendo el horizonte de los edificios, con la cabeza situada a la altura del vuelo de los ángeles, aparece un personaje (¿el protagonista?) que camina de espaldas a nosotros. Por debajo del abrigo o gabardina que lleva no aparecen sus piernas, y se ve sin embargo el paisaje *urbano*, con un tronco sin copa.

Por debajo de esta escena se produce el fundido de la masa negra del fondo inferior de la viñeta con el fondo superior de la situada justamente debajo. Las motas blancas sufren sin embargo una discontinuidad en su ritmo, cambiando su alineamiento más o menos reticular por otro ligeramente sinuoso, que puede recordar ahora los surcos de un campo sembrado.

Superpuestos al fondo que acabamos de mencionar, en primer plano, aparecen cuatro *personajes* contruidos con elementos diversos (al modo de los *cadáveres exquisitos* de los pintores surrealistas), que describiré de izquierda a derecha.

En un primerísimo primer plano una figura antropomorfa asoma desde el cuello, que parece una especie de tronco arbóreo, dotado de una cabeza esférica que refleja como un espejo las figuras y paisaje que le rodean. Esta esfera está coronada por una especie de casco de textura terrosa o vegetal y parece ir leyendo o mirando una extraña estampa que sólo vemos parcialmente, y por lo cual se nos sugiere que este personaje (!) va caminando de espaldas a nosotros.

Ligeramente al fondo, a su derecha y en un plano medio, nos encontramos con una figura que se nos antoja femenina debido principalmente a su vestido. El cuerpo se nos presenta en un ligero tres cuartos y su brazo izquierdo aparece por delante de su cuerpo sosteniendo, hacia abajo, un jarro. Los perfiles de su abdomen y de su otro brazo toman la apariencia de dos cabezas que ríen entre sí. A la altura de su pecho aparece un gran ojo y, por último, su cuello no sostiene una cabeza, sino un tiesto con un espeso arbusto.

Superponiéndose a esta última figura, en un primer plano frontal, nos encontramos a un personaje dotado con una cabeza con forma de cúpula de estilo ortodoxo- bizantino. La apariencia es flácida y está coronada por un asta con banderines, lo que lleva a rememorar más la carpa de un circo que la cubierta de una iglesia. El rostro está construido con unas formas geométricas que recuerdan los pasatiempos gráficos del tipo *un seis y un cuatro la cara de tu retrato*. Las patillas de las *gafas* no se sostienen sobre las orejas, sino sobre escarpas que aparecen en lugar de aquellas. La boca viene sugerida por una hilera de diminutas haches mayúsculas y por debajo de ella se dibujan unos pliegues como si la *carpa* de la cabeza fuera un capuchón. Esta figura parece leer un folleto que en sus portadas exteriores reproduce, aunque lo veamos parcialmente, los mismos rasgos de la cabeza *abovedada* del mismo personaje.

El último personaje aparece de perfil, mirando hacia la derecha y también en un primerísimo primer plano; su figura parece achaparrada al carecer de cuello entre su ropa, confeccionada con papel de prensa, y su cabeza; este efecto se subraya al presentarse ésta como aplastada por una especie de visera que, en realidad, resulta ser una cabeza de martillo. Este personaje aparece sosteniendo en su mano derecha (ya que lleva el brazo estirado hacia delante) una lagartija, y el perfil de ésta tiene como fondo una superficie blanca que parece corresponder a un vano que se abre en el fondo negro moteado de blanco que ya hemos mencionado anteriormente y al que volveremos ahora a referirnos.

Este fondo oscuro funciona como suelo sobre el que se apoyan los personajes anteriormente descritos, pero conforme avanzamos hacia la esquina superior derecha esa geografía se convierte en una serie de *bahías*, en las que percibimos como *tierra* la masa oscura. Pronto advertimos que este perfil corresponde también a una continuación del dibujo de los edificios que aparecían en el paisaje de arriba, en esta ocasión deformado sinuosamente.

Así, el blanco funcionaría como *agua/ cielo*, según se interprete como una visión de una geografía costera o como una visión deformada de una geografía urbana.

Pero finalmente un elemento nos decanta por una interpretación mixta: un dibujo en forma de óvalo representa un sumidero (¡en medio del blanco *agua/ cielo*!) hacia el que se deslizan los edificios. Éstos se convierten entonces en fluidos de cierta viscosidad, pero un

último detalle altera esta interpretación: del centro del sumidero surge una *gota* de masa negra moteada, como si en esta ocasión se tratara de un humo espeso...

En la anterior escena habíamos transitado en una diagonal de izquierda a derecha y de arriba abajo, quedando una viñeta autónoma (la que correspondería al sexto módulo de viñeta). En ésta aparece un dibujo que interpreta el monumento dedicado al rey Alfonso XIII en el estanque del Retiro madrileño. En sus aguas navegan unas extrañas barcas con forma de zapatillas, en las que se vuelve a repetir el motivo gráfico de la masa negra moteada. Las copas de los árboles que surgen por encima del monumento adoptan formas antropomórficas, y de la zona que correspondería al pelo de una cabeza grande, en el centro, se *desgajan* algunos jirones de cabello que se convierten en siluetas de aves.

En la esquina inferior derecha se presenta un perfil en primer plano de un personaje que mira hacia la izquierda. Tiene por sombrero la torre central del monumento coronada (viene al pelo) por la estatua ecuestre del rey Alfonso XIII.

De esta viñeta, última de la segunda fila, se pasa a la viñeta primera de la tercera fila (es decir, la que sería séptima en el orden de los módulos/ viñeta).

En ella se reproduce la organización de los elementos como en el caso de la anterior viñeta. De nuevo un perfil en la esquina inferior derecha que, en un primer plano, mira hacia la izquierda. En este caso, del cuello de la camisa surgen sólo dos líneas. Una de ellas dibuja el perfil del cuello y del rostro, convirtiéndose al llegar a la altura del cabello en llamas de fuego. La otra dibuja una médula espinal que se eleva hasta el cerebro. Este es el único elemento *sólido* que se representa del personaje, ya que las líneas que delimitan las nubes, que conforman en este caso el paisaje, se continúan a través del contorno de la cara como si esta fuera transparente. Aparecen también en este paisaje celeste dos hojas de papel con algunos pliegues que las hacen parecer siluetas de pájaros.

La lógica de lectura de esta viñeta nos llevará a la inmediatamente inferior, es decir, la primera de la cuarta y última fila.

Hemos recorrido así con nuestra mirada una especie de "X" en las franjas centrales de la página. Esta zona simboliza la parte central del

sueño y, como correspondería al sueño más profundo, más *pesado*, se representa con masas gráficas, más *pesadas*.

De este modo, según se iniciaba el sueño se incrementaba la densidad gráfica de las viñetas y, por el contrario, cuando se acerca el final del sueño se aligera hasta llegar a la última viñeta de esta página, en la que encontramos de nuevo al personaje de la primera viñeta en una actitud muy parecida a la de aquella, aunque en esta ocasión con síntomas evidentes de estar incorporándose después del sueño.

La transición del despertar se efectúa a través de las dos primeras viñetas de la última fila. En la primera se muestra un aula en la que un profesor con bonete (el protagonista) señala unas figuras geométricas triangulares, dibujadas en la pizarra, a cuatro pequeños alumnos. Uno de ellos es un chimpancé, otro tiene el cuerpo de un muñeco articulado, un tercero muestra extrema atención con una descomunal boca abierta y un cuarto personaje se mete un dedo en la nariz. Al fondo, de frente, donde podríamos esperar un mapa, aparece un cartel con un dragón y unos textos ilegibles al pie.

La siguiente viñeta presenta a un director de orquesta que *dirige* a un extraño grupo de personas que se hallan ante él, sentadas en el suelo. La más cercana al director tiene una hoguera en su regazo pero ríe con el resto. En el plano del fondo aparecen cuatro santos (¿los apóstoles?) que podrían ser una representación de una imagen, ya que el tratamiento gráfico es similar al de aquellas. Estaríamos ante otro caso de representación del dibujo dentro del dibujo.

En la última viñeta de esta página, ya lo hemos dicho, asistimos al despertar del protagonista y con él volvemos (o eso parece) al mundo *real*.

Resumiendo esta primera página, podemos decir que al lector/observador se le ofrece un conjunto en el que lo dibujado tiene dobles intenciones y lo que domina es la ambigüedad de la interpretación. LPO establece aquí, de nuevo, un juego de complicidades con el lector; pero esta vez es la primera en la que combina la representación de dos mundos, el real y el ensoñado. Aunque aquí le interesa la ambigüedad de las fronteras que los separan, más adelante irá cobrando mayor importancia el mundo de los sueños, como tema central en sí mismo. Así, LPO desarrollará otras historietas, como la correspondiente al MADRIZ nº14 ("*Balada Onírica*") y todas las que publica a partir del nº20/21 hasta el número final y que precisamente



son las que componen la segunda serie que hemos titulado como *serie Onírica*.

En la segunda página asistimos a la descripción de una historia paralela a la de la primera. Un personaje se despereza en la cama, de espaldas a nosotros, y ya en la segunda viñeta descubrimos que se trata del primer protagonista, cuando se peina delante del espejo del cuarto de baño, aunque en esta ocasión la imagen reflejada no entra en el encuadre de la viñeta.

En las cuatro viñetas siguientes se nos muestra cómo el protagonista sale de casa, camina por el parque del Retiro (vemos el lago con el monumento al rey Alfonso XIII) y desayuna en una de sus terrazas acompañado de una chica, terminando por hacer la cola del autobús n° 7 mientras lee un periódico.

En la penúltima viñeta (la pequeña, cuadrada, que inicia la última fila) vemos al protagonista dando una clase a unos adolescentes ante una esfera del mundo a la que señala. Al fondo podemos ver dos póster, en uno vemos un dragón similar al que aparecía en la viñeta correlativa de la primera página y en el otro se reproducen una serie de *santos* que recuerdan también a los que aparecían al fondo de la última de las viñetas en las que desarrollaba el sueño.

A lo largo de estas siete viñetas se nos crea la impresión de que las escenas a las que asistimos corresponden a la vida cotidiana, *real*, del protagonista del sueño relatado en la primera página. LPO establece una narración paralela durante las dos páginas de las que consta la historieta, y así encontramos una *lógica interpretación* del sueño cuando pasamos la vista por la segunda página: a cada escena del sueño hallamos en esta página otra que parece, esta vez sí, pertenecer a un típico relato costumbrista, debida al *tono narrativo* descriptivo de toda esta segunda página.

Pero un par de sorpresas nos esperan en la última viñeta: en ésta presenciamos a un nuevo personaje en la cama (por cierto que en la colcha encontramos estampado un motivo geométrico similar al de la pizarra en el sueño), en lo que podemos suponer que es su despertar después de un sueño. Así, podemos interpretar que es este último personaje el que ha soñado con la vida de otra persona que, a su vez, soñaba su propia vida.

Lo que resulta más extraño, sin embargo, es que este último personaje pueda ser un extraterrestre o que quizá sea un humano calvo en viaje sideral al que le han crecido en pico las orejas. Lo que está claro es que él se halla en el espacio (se ven constelaciones de estrellas a través del fragmento de ventana que se encuadra en la viñeta). El hecho de que sea calvo y tenga el lóbulo superior de las orejas acabadas en punta, características ya tópicas que se otorgan a los extraterrestres desde la *ciencia ficción* más primitiva, indica que el autor juega con esta posible interpretación por nuestra parte.

## [4] "Balada Madrileña de la Melancolía Femenina"

(Nº 4, Abril- 84, págs. 14 y 15)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Cada página contiene una viñeta grande (201 x 232 mm). El titular se extiende durante las dos páginas. La medida de la caja en total es de 201 x 270 mm.

### TEMA

Melancolía provocada en una mujer joven por la marcha hacia una prolongada ausencia de su amado, lo que desencadena un alud de recuerdos evocados en su memoria.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Es la primera ocasión en la que LPO utiliza la fórmula de presentar sólo dos grandes viñetas, una por página, en las que distribuye diversos dibujos de diferentes motivos sin atenerse a una única perspectiva. Cada escena de las que se compone el conjunto es un punto de atención en sí mismo, aunque no independiente del resto. Con la hilazón que realice el lector de cada una de las escenas le serán

suministrados los datos necesarios para componer el asunto de cada balada.

Para algunos estudiosos del cómic resulta dificultoso denominar a estas obras *historietas*, ya que con ellas LPO termina por transgredir el uso más habitual de los recursos de ese género y lo acerca definitivamente a otros medios basados en la reproductibilidad gráfica de la imagen (y por tanto en la comunicación visual), como el grabado, y que están más reconocidos socialmente como *medios artísticos*.

A través de la observación de esta historieta podemos reflexionar sobre algunos aspectos que ya tratábamos al abordar la definición de la historieta.

La primera reflexión nos remite a la propia definición del medio cuando se identifica la propia esencia del cómic con su estructura narrativa, concibiendo ésta como una *secuencia de pictogramas* (unidades significativas) concatenados.

El concepto mismo de *unidades significativas* se viene a identificar con las viñetas (pictogramas), como se puede interpretar en Gubern (1972: 110) cuando propone distinguirlas de las *microunidades significativas* (los elementos que componen e integran la viñeta).

Gubern (op. cit.) caracteriza a la viñeta como una representación pictográfica del mínimo espacio y/o tiempo significativo que construye la unidad de montaje de un cómic. Hay que dar por supuesto que su tamaño no tiene por que ser idéntico a lo largo del relato en su conjunto.

Pero la cuestión está en que *"es necesario precisar que la viñeta no puede identificarse con la presencia de líneas de separación bien marcadas que aíslen unas de otras. Aun siendo este método el más utilizado, coexiste con superposiciones parciales, ausencia de las mismas o construcción de grandes **macroviñetas** (\*) que recogen múltiples acciones"* (Santos Zunzunegui, 1992: 123).

---

(\*) *sic.* en el original. La **negrita** es nuestra.

En definitiva, queremos subrayar que la concatenación de las unidades significativas, de las escenas dotadas de contenidos de este

tipo con las que se construye el relato, no tiene por qué traducirse en *montaje* de viñetas, por muy sofisticadas que éstas sean. Especialmente desde los años sesenta se acentuó la tendencia por parte de muchos autores de jugar con las formas de viñeta más variadas (rectángulos muy acentuados, círculos u óvalos, triángulos, fragmentos de las formas anteriores, etc), así como experimentaciones con las que se trataba de romper el sentido de lectura habitual de izquierda a derecha y de arriba abajo, lo que desembocó en muchos casos en el abandono de cualquier tipo de viñeta, *haciendo de la página -de tamaño variable según la publicación- la nueva unidad compositiva (...) buscando producir una nueva plástica y romper la línea de indicatividad (...) induciendo en el lector nuevos hábitos de lectura y desciframiento* (Santos Zunzunegui, op. cit.: 123).

Volviendo al análisis de esta balada, a falta pues de viñetas, LPO dispone la construcción de las diferentes escenas que componen el conjunto de la imagen en torno a un espacio que juega el papel de eje de atención, alrededor del cual gira la lectura del conjunto.

En la primera página, la par, presenta tres escenas combinadas, y seis en la impar.

Podríamos convenir en que el espacio central al que aludimos tiene una forma cuadrangular irregular, de rombo, que ocupa una superficie aproximada de una cuarta parte de la imagen total.

Sin embargo, no se sitúa simétricamente en el centro del dibujo. Ya conocemos el gusto por recurrir a fórmulas geométricas que eviten las asimetrías para lograr conjuntos que resulten armónicos (como la aplicación de la *divina proporción*, llamada también *sección áurea*).

Este espacio, aunque contiene en los dos casos el punto geométrico central, se halla desplazado hacia uno de los cuadrantes de tal modo que ese punto (el centro geométrico) queda situado en la periferia de esa forma romboidal. En la primera página ese espacio tiende a ocupar el cuadrante inferior izquierdo, y en la segunda el cuadrante superior derecho.

La proporción entre las medidas dedicadas a dicho espacio y las medidas dedicadas a las escenas adyacentes hace pensar que, efectivamente, LPO a vuelto a utilizar la sección áurea (evidentemente todo referido a las dimensiones totales de la caja donde se sitúa el conjunto).

El ritmo y sentido de la lectura quedan definidos por la concatenación de las zonas de interés visual de cada imagen.

El sentido de la lectura de la imagen, en ambas páginas, hace que describamos una parábola que va de la esquina superior izquierda al centro del margen derecho y de allí a la esquina inferior izquierda (como una especie de "C" invertida).

Si efectuásemos un dibujo a base de líneas paralelas a los márgenes del dibujo (es decir, con horizontales y verticales) que pasaran por los puntos críticos de atención y por las líneas de fuerza dominantes (que normalmente coinciden con algún perfil o límite de una figura) obtendríamos una especie de *cuadrícula-mondrián* donde nos sería mucho más fácil comprobar la *divina proporción*.

El espacio romboidal que consideramos el centro del dibujo (aunque desplazado) está dispuesto de tal manera que si prolongásemos las líneas de sus aristas no quedarían paralelas (ni por tanto perpendiculares) a los márgenes del papel. Con respecto a éstos tampoco serían paralelas ni perpendiculares las líneas diagonales de los romboides.

En general, el autor evita provocar correspondencias con los límites de la hoja al delinear los perfiles y las líneas de fuerza. Como consecuencia de este cuidado diseño, que estructurará el dibujo, se consigue una lectura dinámica de las escenas que compone la imagen de cada página.

A este principio de análisis, que responde a una observación independiente de cada página, habría que añadir el que surge de la contemplación del conjunto de la doble página. La situación contrapuesta de los dos espacios romboidales genera un eje oblicuo transversal que tensiona el conjunto, rompiendo cualquier peligro de correspondencia simétrica, de repetición reiterativa. Y de esta forma se asegura de conseguir una lectura dinámica del total del díptico.

Para la correcta interpretación narrativa se ayuda de textos integrados en la composición, como veremos en el apartado de "Análisis formal", en donde abordaremos la comprensión del relato.

## INTERPRETACIÓN

No nos hemos referido hasta ahora a los únicos dos textos que nos ofrece LPO, uno en cada página, y que cumplen un papel fundamental en la interpretación de la obra.

En la línea inferior izquierda de la primera página aparece un fragmento de lo que podemos suponer un diario personal, ya que está escrito a mano, y que enseguida relacionamos con lo que está escribiendo la protagonista, sentada en un banco de piedra de un parque, en la parte central del dibujo.

En este fragmento podemos leer en su primera página el siguiente texto:

*"(...)rrillos para aplacar la tensión de este pasaje de tristeza. Encuentro algunas dificultades para concentrarme porque aun no he conseguido asimilar plenamente el desenlace alcanzado el Jueves, cuando fui a la estación a despedir a Juan. Al irse tan, tan lejos y por tanto, tanto tiempo, es como si desa(...)"*

y en su segunda página prosigue:

*"De vuelta, en el autobús, recordé uno de nuestros encuentros en la playa, aquella tarde en uno de los primeros veranos. Juan era entonces bastante atlético y también más (palabra tachada) travieso que rebelde. Fue inevitable que mi sentimiento tuviera inicialmente un sesgo maternal porque, en aquella época, los dos años que nos separaban eran un factor más influyente, pero eso no hacía (...) añadir alicientes. Desde (...) primer momento (...) atracción in- (...) amor, se (...)"*

Este texto cumple una misión similar a las filacterias o cartuchos, a los que se califica de *apoyaturas* debido a que ayudan a interpretar las imágenes, desvaneciendo el posible sentido ambiguo que éstas pudieran contener.

A través de este texto podemos comprender el sentimiento de melancolía que ya transmite lo dibujado, dando la justificación de forma concreta y explícita a ese sentimiento.

En la segunda y última imagen el texto aparece escrito a modo de pavimento de un paisaje urbano de Madrid (se reconoce el Arco de

Cuchilleros) actuando como suelo de la calle y como suelo/ soporte del dibujo en su conjunto.

En este caso también podemos relacionar el texto con el que la protagonista está escribiendo sobre unos folios, y que se nos presenta en la zona central de la imagen.

En este texto podemos leer:

*"10/II. Querido Juan: Una vez más empezó una carta que no te enviaré, como las que ido (t)irando a la papelera en los (úl)timos meses. En medio de este esfuerzo por mantener el ánimo vuelve el pre(s)entimiento de un acontecimiento de naturaleza imprevisible pero de magnitud crucial. Es la misma sensación que alguna vez te conté que, de niña, me asaltaba sobre todo en la época en que empecé a dormir sola. Al reconocerla se me ocurre que, aunque soy joven, he visto lo esencial de este mundo y que nuestro amor fue el broche dorado de mi estancia en él. Vuelvo a soñar con un carro envuelto en llamas. Ya sé que no entenderías todo esto; dirás, como siempre, que son las chaladuras que las monjas del colegio me metieron en la cabeza. Tal vez por eso no estás aquí ni te enviaré esta carta. (...) que no tuve sobre mis sentimien- (...) el dominio necesario para mantenerte junto a mí, sería (d)emasiado cómodo achacarlo a (las) monjas...(sigue ilegible)"*

La narración nos evoca un doble sentimiento de melancolía. Primero justificado por una reciente marcha en prolongada ausencia del ser querido que provoca, a su vez, una rememoración de otro período en el que estuvieron separados, estando entonces la protagonista, durante su adolescencia, recluida en un colegio de monjas.

Desde allí le escribía cartas, pero ni siquiera las llegaba a echar al correo debido a la certeza de que no iban a ser comprendidas. Y todo hace presagiar que algo así va a ocurrir de nuevo; que ante la ausencia de la otra persona se va a ver abocada a una inefable soledad, que se va a ver sumida en una marea de sentimientos muy difíciles de transmitir.

Ya habíamos mencionado que el sentido de la lectura de la imagen nos llevaba desde la esquina superior izquierda, describiendo una parábola descendente en forma de "C" invertida, hasta acabar en la esquina inferior izquierda, que en la primera página se remata con el texto del diario ya referido.



Desde este texto se pasa a la siguiente página en la que los centros de atención vuelven a hacernos recorrer un itinerario similar, con la particularidad de que al llegar a la esquina inferior izquierda nos encontramos con una mujer que, en plano medio americano, se dirige hacia la izquierda a punto de abandonar la escena (como haciendo mutis por el foro). Posiblemente se trata de la protagonista. Tras de sí queda un rastro de texto escrito (de la carta ya mencionada) cuyas líneas, tumbadas de abajo arriba (de tal modo que para leerla debemos girar la revista noventa grados en el sentido de las agujas del reloj) apuntan hacia el punto de fuga de un paisaje urbano, dando así la sensación de ser el empedrado de la calle. La caligrafía está dispuesta asimismo de tal manera que contribuye a acentuar la sensación de perspectiva de la escena, al presentar las letras del primer plano (justo colindantes al margen inferior) más ampliadas, mientras que disminuyen conforme avanza la línea hacia el interior de la página (hacia el interior del paisaje también).

Otro tanto ocurre con las líneas de texto: conforme se avanza en la lectura (el arriba-abajo se corresponde con el izquierda-derecha) las líneas del texto van menguando a su vez de grosor, hasta convertirse en finas líneas ilegibles que nos llevan al interior de una calle cuyo cielo son unas aguas donde se bañan recuerdos adolescentes de la protagonista.

La protagonista avanza hacia su destino, dejando atrás el episodio que nos relata esta historieta. Mientras, nuestra mirada es devuelta de nuevo al interior de las imágenes del dibujo.

## [5] "Balada Madrileña del Abandono de las Grandes Ciudades"

(Nº 5, Mayo- 84, págs. 6- 7- 8 y 9)



### EXTENSIÓN

Cuatro páginas enfrentadas dos a dos.

### REALIZACIÓN

B/N. La caja de las dos primeras páginas mide 197 x 262 mm, en las que se sitúa el titular en cabecera de página, quedando una caja de 197 x 224 mm para el dibujo. La caja del segundo par es de 200 x 262 mm.

### TEMA

La *realización vital* de siete personas que viven en una pequeña comunidad rural, alejados de las grandes acumulaciones humanas de las ciudades pero no aislados de la sociedad, en la que participan activa y creativamente.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En el primer par de páginas LPO se sirve, una vez más, de una franja apaisada dedicada a presentar la tipografía del titular de la historieta, de tal forma que la caja restante dedicada a las viñetas es

prácticamente cuadrada y, como se verá, en su división modular generará por tanto viñetas/ módulo cuadradas.

A lo largo de toda esta historieta LPO vuelve a recurrir a la división de la caja en cuatro cuartos a partir de los dos ejes de simetría (como sucediera en la "Balada del Despertar en Madrid", nº 3), que a su vez se vuelven a dividir en cuatro partes consiguiendo de este modo la "viñeta/ unidad" o módulo básico. Esta división aparece explícitamente en las tres primeras páginas, no así en la cuarta que, aunque continúa utilizando la misma viñeta/ módulo, rompe el eje vertical.

A partir de la viñeta/ módulo que acabamos de explicar, el autor construye las diferentes unidades sintácticas de las que se compone la historieta, bien utilizándolas en su mínima expresión para presentar las escenas, bien para presentarlas fundiendo dos, tres o cuatro de los módulos.

En la cuarta y última página el criterio con el que se efectúa la división de la superficie varía en alguna medida, ya que la adición de las viñetas/ módulo no respetan el eje vertical y su disposición responde a una simetría diagonal.

Para la construcción en esta última página de las viñetas LPO sigue sirviéndose, como acabamos de decir, de los mismos módulos básicos que en las páginas anteriores. En este caso comienza por fusionar la primera viñeta/ módulo (esquina superior izquierda) con su colindante inferior, obteniendo así una viñeta alargada verticalmente.

Algo semejante ocurre con la última viñeta/ módulo (esquina inferior derecha) que en este caso se funde con el módulo superior.

Partiendo entonces la página por su eje de simetría horizontal producimos dos grandes viñetas de superficie equivalente a seis módulos: dos de alto por tres de ancho. Como se puede comprobar, en esta página no aparece ninguna viñeta realizada con un sólo módulo simple.

Cabe señalar que a esta malla que surge de partir el rectángulo de la caja total de página en dieciséis partes (4x4, ancho por largo), a la que podríamos llamar la *red básica* para la construcción de las viñetas, podríamos superponerle una transparencia que nos señalase las prolongaciones de los puntos correspondientes a la sección áurea de

las aristas de la caja, y así verificar que LPO siempre se sirve de esas *zonas críticas de armonía* para disponer los diferentes elementos importantes y significativos que intervienen en cada escena.

Pasamos a pormenorizar las estructuras sintácticas que se crean en cada página. Dejando a un lado el espacio del titular, en la primera caja dominan las viñetas/ módulo. Sólo se funden de dos en dos en la primera y en la última fila, quedando las dos centrales (2ª y 3ª) compuestas por viñetas/ módulo.

En cada uno de los cuadrantes de la segunda página se repite la fusión de tres módulos de los cuatro en que se divide cada cuadrante (dedicándolos a presentar una sola escena), ocasionando el aislamiento de un módulo por cuadrante dedicado a presentar una visión cercana, en plano detalle, de los objetos que observan los personajes retratados en las escenas "angulares" que acabábamos de mencionar.

En la tercera página, primera del segundo par, se mantiene la división en cuartos, aunque al contar ahora con la superficie total de la caja el módulo que se genera es ligeramente rectangular en sentido vertical.

Es curioso observar como, si calculamos la sección áurea del segmento correspondiente a la altura de caja de esta tercera página, el segmento menor <B> resultante es la mitad del ancho de caja; o lo que es lo mismo, el equivalente a la altura de dos módulos básicos.

Con las diversas combinaciones armónicas que le ofrece este tipo de distribución del espacio el autor juega para conseguir un ritmo de lectura coherente, encontrando un motivo de composición en las fusiones/ divisiones modulares que le permiten presentar las escenas de forma variada y a la vez congruente.

La ligazón de las escenas se efectúa aprovechando diversos perfiles del dibujo que, emplazados en la frontera de dos escenas diferentes, se pueden interpretar de modo ambivalente en cada una de ellas. Este recurso gráfico puede considerarse semejante al de los encadenados cinematográficos, en cuanto ambos recursos solucionan la hilazón de dos escenas.

A este respecto debemos prestar atención al diseño de esta tercera página, en especial a la franja central (la más ancha).

Podemos sintetizar dicho diseño en una especie de cruz que resulta de entrecruzar tres franjas a lo ancho con otras tres a lo largo. Recordemos cómo las franjas más estrechas, emplazadas a lo largo de los márgenes de la caja, corresponden a la prolongación de las viñetas/ módulo que están situadas en las cuatro esquinas de la caja.

Las franjas centrales, tanto la horizontal como la vertical, son fruto de la adición de dos viñetas/ módulo.

Las viñetas básicas situadas en las esquinas están resueltas gráficamente a base de manchas negras y blancas, que debido a su contraste asumen un peso visual fuerte. Éstas a su vez contrastan con las viñetas centrales, apaisadas y más grandes, que están resueltas a base de tramas de líneas finas (lo que de por sí les confiere un peso visual menor).

Centrémonos ya en la franja central apaisada. Su superficie es equivalente a la de ocho viñetas/ módulo y en ella se representa una escena en la que aparecen cenando fraternalmente siete personas. La composición, de alguna manera, nos puede recordar la *Ultima Cena*, aunque en este caso dos personajes están situados dándonos la espalda, tres de frente y dos de perfil (los situados en las cabeceras de la mesa).

Los personajes que están situados en las franjas verticales, que coinciden con el ancho de las viñetas/ módulo de las esquinas, están dibujados (sus cuerpos y vestidos), a base de tramas lineales. Sin embargo, los personajes situados en la zona central (sus cuerpos y ropajes) están "vaciados", en blanco, representando sus perfiles en todo caso por una sola línea. Lo que no son sus cuerpos (la mesa, la vajilla y, al fondo de la escena, un conocido cuadro de Gauguin), sigue representándose gráficamente sin diferencia alguna entre una zona u otra.

Lo único que el autor dibuja en el *interior* de estos *huecos corporales* son sus corazones coronados por llamas, lo que nos remite a la simbología cristiana tradicional. La interpretación de las metáforas de los corazones ardientes o del cuadro de Gauguin, situados en tan estratégico lugar central, la daremos en el apartado de análisis formal.

Por el momento señalaremos que son dos elementos plásticos los que dan un soporte de continuidad visual a la escena: la mesa y el cuadro. La mesa ofrece además una referencia espacial, como plano

horizontal, mediante la que se nos sugiere la sensación de perspectiva de la escena.

En cuanto al cuadro de Gauguin ("*D'ou vennon nous, que sommes nous, ou allons nous*"), en el aspecto constructivo de la imagen, es la referencia espacial vertical, que se complementa con la horizontal de la mesa y juega un papel más importante que ésta como elemento que da continuidad visual a la escena.

El cuadro, de grandes dimensiones, ocupa en la gran viñeta justamente la mitad superior, siendo los lados el límite de la viñeta a izquierda a derecha; el marco superior sirve de contorno de separación con las viñetas superiores y el inferior señala la mediana de la caja de página. El cuadro tiene, en definitiva, las dimensiones de una franja horizontal de cuatro viñetas/ módulo.

Con la reproducción de este lienzo se consigue además otro fin, éste de índole compositiva: ofrece un contrapunto a la división de módulos con una obra que utiliza la sección áurea como motivo de disposición de todos sus elementos plásticos.

En la última página asistimos a una especie de epílogo (más que desenlace) en la que las dos viñetas mayores y apaisadas están dedicadas a escenas de la comunidad rural y están tratadas gráficamente con líneas, dominando los espacios en blanco sobre el negro. Las dos pequeñas y alargadas, que dan inicio y conclusión a la página, están tratadas a base de contrastes de masas negras y blancas, dominando el negro sobre el blanco.

De estas últimas, la primera está dedicada a presentar una aglomeración humana en la ciudad, mientras que la última, que remata la página y la historieta misma, está dedicada a una velada del grupo de personas protagonistas ante una chimenea encendida.

## **INTERPRETACIÓN**

Siguiendo la costumbre de presentar retazos de escenas trenzadas gráficamente entre sí, dejando que sea el lector quien las ligue y llegue así a su propia interpretación, LPO comienza aquí a presentarnos, por medio de breves pinceladas descriptivas, escenas de la vida diaria mediante las cuales alcanzamos a entender enseguida que nos encontramos al comienzo de una jornada habitual, que se trata de un pequeño grupo de personas entre las cuales existe además algún vínculo de pareja, que tienen algún niño, que viven en el campo

y que, además de atender al trabajo de la tierra, tienen otras actividades (al menos parte de ellos): nos encontramos con un fotógrafo, una pintora y un escritor (aunque a éste le descubriremos al principio de la segunda página).

Todo esto nos es transmitido desde la primera página y utiliza para ello ocho viñetas/ módulo sencillas y cuatro viñetas de dos módulos, prescindiendo de texto alguno.

Quiere esto decir que asistimos a la presentación de una gran cantidad de información en el breve espacio de una página. El paseo visual por estas pequeñas viñetas nos acerca a la descripción del lugar donde sucede (va a suceder) la acción y del carácter de los personajes sujeto de la historia; de forma similar a como sucede en el cine podríamos hablar de un encadenado de escenas rápidas, de un montaje que propicia la lectura ágil del principio de la historia.

En la segunda página se nos invita a detenernos en las actividades de cada uno de los creadores.

En el primer cuadrante se nos presenta al escritor, en cuyo dibujo se incluye el único texto de esta doble página y que parece corresponder a lo que el personaje está escribiendo en su cuaderno. En el segundo cuadrante aparece el fotógrafo, en el tercero la pintora y en el último un personaje que medita ensimismadamente en medio de una noche estrellada. Este personaje es el único de los cuatro que no es, al menos fácilmente, reconocible. Puede tratarse de una persona en particular (trataríase de un/a filósofo/a), pero también podría interpretarse que la ambigüedad e indeterminación de sus rasgos responden a una anfibología intencionada, y que sería así una figura alegórica del carácter personal del grupo entero.

En cada cuadrante se dedica un módulo básico a mostrar algún aspecto de la obra de cada uno de ellos. Así, del escritor se muestra una imagen posiblemente descriptiva del profeta al que se refiere en el texto; del fotógrafo lo que posiblemente se trate de un fragmento de una foto tomada en la ciudad; de la pintora, el cuadro que vemos abocetar en la escena del estudio y, por último, del reflexivo personaje nocturno se destaca un plano detalle de la noche estrellada vista a través de una ventana (?). Intrigante.

En la tercera página (primera del último par) asistimos a un juego de contraposiciones que, como se podrá comprobar, no solamente son plásticas.

En primer lugar la más evidente. En las viñetas/ módulo que ocupan las cuatro esquinas de la caja se establece una contraposición entre las dos superiores y las inferiores. En las de arriba se muestran masas de gente, mientras que en las dos de abajo se presentan los perfiles de dos personajes solitarios en actitud escribiente. El dibujo de éstos presenta sus perfiles recortados sobre un fondo negro, y el interior blanco se aprovecha para introducir un texto que es fácilmente relacionable con el que cada uno de ellos escribe. Por cierto que son estos textos, junto con el de la segunda página, los únicos de los que se sirve LPO durante toda esta historieta para complementar/ ampliar la información que nos transfiere, básicamente toda ella, como se ve, de índole no verbal.

Estos textos rezan así:

*"Cuando mi señora Alicia se fue de este mundo la vida mía se iba tras ella, que era su dueña, y me quedé como a oscuras porque ella era mi luz. Afortunadamente el dolor no me enloqueció y pude buscar con algún sosiego un lugar donde esperar la hora de seguir la suerte de mi amada, único deseo que permanece en mí"*

Mientras el primer personaje eso escribe, el segundo redacta:

*"En esta casa he podido restablecer mi comunicación con ella, por quien sé cuándo se acerca y cuándo se aleja el momento en que volvamos a encontrarnos. Esta mañana los vecinos nos prestaron el caballo y removimos la tierra (...) ...ena está terminada de pintar el cuadro de la exposición par..."*

A través de sus escritos parecen querer justificar las razones particulares por las que, en estos dos casos al menos, optaron por irse a vivir al campo. Estas descripciones, al no ser generalizables en todos los casos (y aun cuando pudiesen ser una porción significativa de todos ellos), restan fuerza poética y narrativa a la historia misma, perdiendo gran parte del poder de sugerencia que se consigue a través del grado de ambigüedad que conlleva la comunicación visual, sin soporte verbalizable. A resultas de ello la historieta se ve arrastrada a terrenos de lo anecdótico.



Ocupando la franja central de la página nos encontramos con la escena que mejor puede resumir el sentido último de la historieta: la cena de los personajes ante el cuadro de Gauguin que ya habíamos mencionado.

El título del cuadro ya es de por sí esclarecedor: "*D'ou venons nous, que sommes nous, ou allons nous*" ("De dónde venimos, quiénes somos, a dónde vamos"). En el lienzo original el título aparece escrito en la esquina superior izquierda, de modo muy similar a como lo presenta aquí LPO, que por otra parte realiza una interpretación gráfica en blanco y negro de la obra muy loable.

En el contenido de esta frase hecha, pero nunca vacía del todo, se puede condensar el espíritu predominante que gravita en lo más íntimo de los personajes que nos describe LPO.

Delante del cuadro, como ya se ha explicado, aparecen siete personajes en torno a la mesa de la comida. Cuatro de ellos se encuentran en una zona del centro de la imagen en la que LPO vacía el interior de sus figuras y sólo les representa unos corazones coronados por llamas.

Todo parece indicar que con este recurso visual se hace una referencia metafórica sobre el *interior* de todos los personajes, no solamente de los cuatro que entran en esa zona *radiografiada*. En todos ellos laten corazones tocados por la llama del amor, de la amistad y, sobre todo, de la vida interior.

Habíamos comenzado este apartado mencionando el ágil montaje con que se comenzaba en la primera página, mas luego se habrá visto cómo la agilidad remitía para dar paso a una lectura más pausada, reflexiva, para acabar en la última página de cuatro viñetas sumidos casi en la quietud contemplativa.

## [6] "Madrid Fin de Siglo: Balada de la Expectación"

(Nº 6, Junio- 84, págs. 8 y 9)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. La caja de ambas páginas mide 200 x 260 mm; al ocupar el título la cabecera de las dos páginas, la caja dedicada al dibujo, en este caso de viñetas, es de 200 x 217 mm.

### TEMA

Un repaso por algunas de las actividades más comunes en nuestra sociedad, en las cuales encontraremos a un personaje ensimismado, con una mirada fija/ perdida que le hace parecer como ausente de la situación que le rodea.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Las dos páginas de las que consta la historieta tienen la misma articulación de viñetas, ofreciendo por tanto una primera simetría por la línea de encuadernación. La segunda simetría se presenta en cada una de las páginas, en las que aparece el mismo número y disposición de viñetas, incluyendo la franja superior que se dedica al

encabezamiento. Esta disposición es la siguiente: tres franjas de viñetas en cada página (dos viñetas en la primera y segunda y una sola, apaisada, en la tercera). El interés del diseño se centra en que estas franjas están dispuestas de tal forma que no poseen la misma medida en altura.

La manera de decidir sus alturas puede explicarse al dividir el segmento de la caja de viñetas según la proporción áurea. Así, encontraremos que la altura de la primera franja de viñetas es igual al segmento menor <B> que resulta de la operación. El segmento mayor <A> se divide en dos franjas iguales (de la misma altura) que son las medidas que nos encontramos en la segunda fila (dos viñetas) y en la tercera (una sola y apaisada).

El criterio por el que se aplica esta operación trae como consecuencia *formalista* el que se perciba el diseño menos rígido y reiterativo a como sucedería si se hubiese limitado a dividir en tres partes iguales la altura. De esa forma se hubiesen obtenido sólo dos tipos de viñeta para el total de diez con que cuenta la historieta, mientras que por el método utilizado son tres las variantes de viñeta con las que se puede jugar.

## INTERPRETACIÓN

Quizá más que hablar de historieta en el sentido habitual (en el que se sigue la acción linealmente) habría que hablar en este caso de un *collage* de imágenes (*unidades significativas* = viñetas) que, sin recibir ningún tipo de apoyo o complemento de texto, el lector debe de interpretar.

En realidad si hay un texto, el titular de la historieta: "*Madrid, fin de siglo: balada de la expectación*". A partir de él se ve orientada nuestra imaginación para interpretar las diferentes escenas que se nos presentan, que funcionan de forma parecida a como lo harían una serie de diez fotografías que correspondieran a momentos, lugares y personajes diferentes. Sólo un nexo común las une, al menos de una manera explícita y clara: en todas ellas aparece un personaje *especial* que podemos identificar por el modo en que se dibuja su forma de mirar. Aparecen a lo largo de la historieta cinco hombres, cuatro mujeres y un niño, en situaciones tan variadas como el interior de un transporte público, una alcoba con una pareja de amantes, una comida familiar en torno a una mesa, un aula universitaria, unos niños saliendo del colegio, una manifestación de hinchas en la Puerta del Sol, un paisaje urbano (en el que destaca, por encima de gentes y

edificios, el perfil del *Pirulí* de TVE), el interior de un bar (en el que todo parece indicar que están retransmitiendo algún evento por la televisión), una multitud en torno a un grupo de músicos exóticos (en el que uno de ellos canta o cuenta algo con un megáfono, por cierto en la Puerta del Sol de nuevo) y, por último, la barra de una cafetería en la que existen unos espejos al fondo.

En cada una de las viñetas aparece uno de sus personajes con la mirada perdida hacia algún lugar fuera del encuadre, como ensimismados. En las tres últimas el personaje correspondiente dirige su mirada hacia el lector, como devolviéndole la mirada, como si tratase así de implicarle en la situación o, al menos, moverle a reflexionar sobre la escena en la que se encuentra (\*).

---

(\*) En este procedimiento autorrecurrente nos evoca a los empleados por Azorín, por ejemplo a su historia titulada “*Una ciudad y un balcón*” (incluida en su obra *Castilla*, 1912). La descripción de una ciudad castellana, Salamanca, durante tres periodos diferentes de la historia acaba siendo rematada, en cada uno de los casos, por la mención de una persona que está sentada en un balcón con la mirada abstraída, sumida en profunda meditación.

En alguna medida LPO comparte con Azorín una preocupación por el transcurrir del tiempo, por la sensación de la corriente inexorable de las cosas.

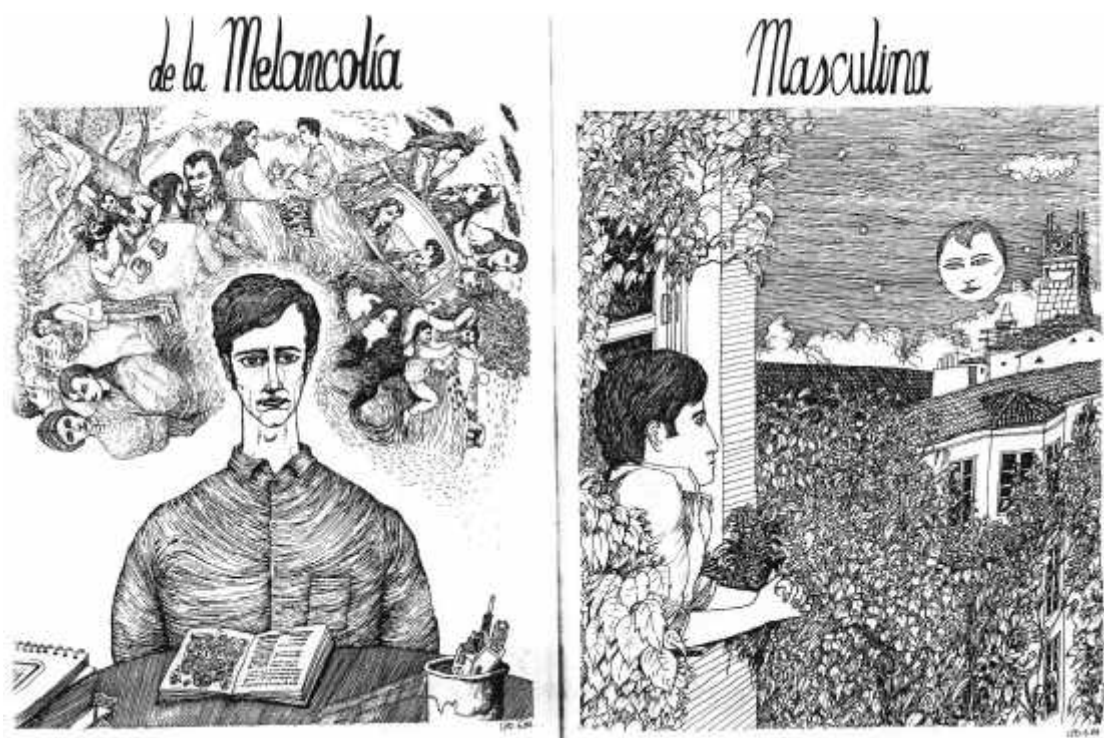
---

En la última viñeta se nos presenta una imagen de una barra de cafetería en la que todos los taburetes están ocupados por, como parece lógico, diferentes personas en diferentes actitudes. Al fondo de la barra aparecen una serie de espejos en paralelo que nos devuelven la imagen de los personajes. La viñeta apaisada funciona como un plano secuencia cinematográfico, como un *travelling*, que nosotros podemos recorrer como queramos (ya que se nos ofrece sin interrupción alguna). Sin embargo, el autor **nos** devuelve la imagen fragmentada por medio de los espejos, posiblemente porque con ello quiere hacer explícito que nos está mostrando a lo largo de toda la *historieta* instantáneas de la vida cotidiana de diferentes personas que no son sino fragmentos de una realidad global. En definitiva, hallamos un paralelismo entre la interpretación de esta viñeta y el conjunto de la *historieta*.

Como remate, en el extremo derecho de esta viñeta nos encontramos con una mujer sentada a la barra, de frente al espejo, y es su imagen allí reflejada la que nos mira fijamente. ¿Es el punto final de la historia?. Todo parece indicar que es la que estamos viviendo ahora y los personajes podemos ser nosotros mismos.

## [7]"Balada Madrileña de la Melancolía Masculina"

(Nº 7-8, Julio/ Agosto- 84, págs. 16- 17- 18 y 19)



### EXTENSIÓN

Cuatro páginas enfrentadas dos a dos.

### REALIZACIÓN

B/N. El titular se extiende a lo largo de la cabecera de las cuatro páginas, presentándose centradas a eje y con bastante *aire* (espacio en blanco) a su alrededor. Cada fragmento del título encabeza un dibujo enmarcado en una sola viñeta. La caja en la que se encuadra la viñeta es de 203 x 240 mm. Si medimos verticalmente desde la línea inferior de la caja hasta los perfiles superiores de la tipografía podemos aproximar una caja global de 203 x 276 mm. Esta medida es difícil de establecer con exactitud debido al mencionado espacio blanco que acompaña cada palabra. Cada uno de estos titulares se presenta rotulado manualmente al estilo de los cuadernos escolares.

### TEMA

Todos los motivos de los dibujos de las cuatro grandes viñetas invitan al lector a rememorar estados de melancolía.

## ANÁLISIS COMPOSITIVO

Cada uno de los dibujos se organiza en torno a una escena central que domina en la lectura de la imagen. En estas imágenes se puede apreciar la utilización de la proporción áurea para componer los diferentes elementos de la imagen. La cabeza del personaje central (ya que aparece en las cuatro escenas) queda situado en las tres primeras en la zona central de la imagen, no así en la última, que ocupa la zona central de la columna izquierda. En esta ocasión está mirando hacia el cuadrante superior derecho, donde está situada una luna llena que a su vez le mira, convertida en cara de mujer.

## INTERPRETACIÓN

En la primera imagen asistimos a una escena de calle en donde aparecen muchos estudiantes entre la gente, junto con un autobús y un quiosco de prensa. Los árboles (parecen plátanos) se muestran exentos de hoja, lo que junto con las ropas de abrigo nos sitúa en un tiempo climatológico y estacional (será otoño/ invierno, característico de la temporada académica). En la parte central de esta escena vemos un personaje masculino de espaldas que luego relacionaremos con el joven de las restantes imágenes.

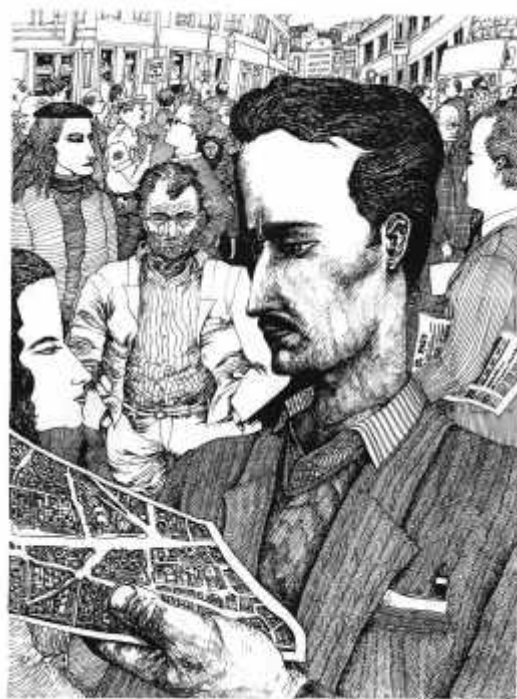
En la segunda imagen se presenta al joven sentado a la vera de un riachuelo, mirándolo, en medio de lo que pudiera ser la *Casa de Campo*. En él se refleja, o mejor, aparece fantasmagóricamente, el rostro de una mujer.

En la tercera aparece el joven sentado ante una mesa de estudio, con la mirada ensimismada, mientras se nos presentan en torno a su cabeza una serie de escenas diferentes, concatenadas gráficamente pero carentes de hilazón narrativa entre sí. Todas estas pequeñas escenas están dispuestas alrededor de la cabeza del personaje central, recordando la representación de los áureas sagrados, de tal modo que la vertical de cada escena converge en el centro de la imagen ocupada por la cabeza del personaje. Todas estas imágenes nos refieren situaciones estivales en las que aparece el protagonista acompañado por una chica, sin duda la que aparecía reflejada en el arroyo. Ya tenemos un motivo que explique la melancolía del protagonista.

En la cuarta y última imagen al joven asomado a una ventana, en medio de una noche estrellada y clara, mirando a una luna llena que tiene cara de su amada, como sugiriéndonos la espera por el próximo verano.

## [8] "Madrid, Balada de la Soledad"

(Nº 9, Septiembre/ Octubre- 84, págs. 4 y 5)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Dos grandes viñetas para cada página. La caja de cada una de ellas es de 198 x 268 mm, pero debido a que el título sólo encabeza la primera página, la superficie de esta viñeta se queda en un rectángulo de 198 x 222 mm.

### TEMA

La soledad que puede sentir una persona a pesar de encontrarse rodeado de gente en medio de una gran ciudad.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Las dos imágenes, a pesar de poseer diferente perímetro y diagonal, tienen en común la estructura general en su organización. Tomando la primera imagen, el mapa, la calle ancha (que corresponde a la de Alcalá) que asciende ligeramente inclinada, actúa como el tronco principal de un imaginario árbol del que salen otras ramas (calles menos anchas) y en torno a las cuales se distribuyen las diferentes masas del dibujo. La *copa central* de ese árbol estaría formada por un

pequeño núcleo de calles anchas confluyentes entre sí y correspondería a la Puerta del Sol, partes altas de las calles Alcalá y los Jerónimos y la calle Sevilla.

Pues bien, en torno a una columna vertebral que sigue un rumbo similar se construye la imagen de la página siguiente. La columna vertebral del personaje central posee una dirección bastante parecida a la de la calle de Alcalá en el mapa, y su cabeza estaría situada en la zona correspondiente a la *copa central* ya mencionada. Además, el mapa que mira el personaje está también situado en una zona que coincide con la que ocupan, en la primera imagen, los círculos de aumento.

### INTERPRETACIÓN

La primera imagen es una vista cenital de un barrio céntrico de Madrid, en donde aparecen unos signos de situación (que en este caso señalan a una persona) que son un conocido recurso visual muy habitual en la señalética de los mapas orientativos: un círculo que rodea una pequeña zona que se ve ligeramente ampliada y que es a su vez rodeada por un segundo círculo al que se le añade una flecha en dirección a la página siguiente, en donde se recogerá la *información* detallada de esa zona.

En la siguiente página, hacia donde se nos invitaba a mirar, se nos presenta una figura masculina en primer plano que observa un mapa que debe de corresponder a la misma zona de la ciudad que habíamos visto anteriormente en el mapa.

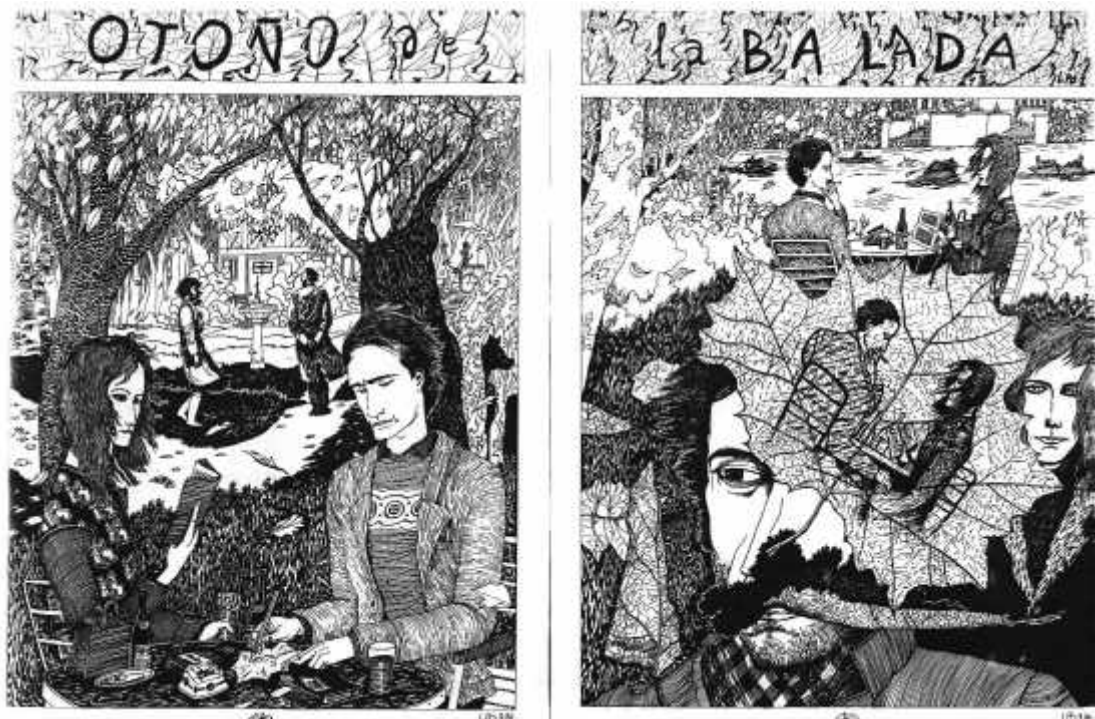
La concatenación de estas dos imágenes en cada página hace que se perciba la segunda como un *plano- detalle* del plano general de la primera, y que el conjunto, ayudado por las zonas circulares de aumento, pueda ser sugerido a la imaginación del espectador como un enorme *travelling* reversible en cualquiera de las dos direcciones.

Dos consideraciones. Primero, el aislamiento del protagonista (¿será también síntoma de soledad? ) aún encontrándose en medio de la multitud de viandantes. Segundo, la posible metáfora que encontraríamos en el mapa orientador en la ciudad si lo considerásemos como elemento orientador en la vida que le permitiese, al lector, encontrar su situación en el mundo de un modo más genérico.



## [9] "Otoño de la Balada"

(Nº 10, Noviembre- 84, págs. 4 y 5)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. La caja total EN las dos páginas es de 202 x 275 mm. El titular ocupa las dos cabeceras, ofreciéndose en esta ocasión recuadrado, como en el caso de las viñetas. La medida de estas cabeceras corresponde a un rectángulo apaaisado de 202 x 30 mm al que habría que añadir un canalillo de separación de 5 mm. Así pues, la medida de cada viñeta (única por página) queda establecida en 202 x 240 mm.

### TEMA

LPO fundamenta la narración en dos motivos, uno gráfico, en el que el otoño es el protagonista, y otro *literario* en el que el *leit-motiv* es la relación con la pareja. Existe no obstante un tema subyacente, el del paso del tiempo.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Ambas viñetas poseen un único punto de vista, aunque en el caso de la segunda pueda, en apariencia, percibirse la existencia de dos.

La primera viñeta se resuelve con una distribución *cuasi* simétrica de los elementos representados y con una utilización de líneas de fuerza en forma de segmentos curvos, de cuerdas, que establecen ritmos ondulantes para los diversos caminos de lectura que se puedan elegir.

Así, la composición triangular/ piramidal se conjuga con la forma dominante de un óvalo con sus ejes inclinados unos 15° hacia la derecha, siendo el diámetro mayor el más cercano a la vertical.

En el caso de la segunda viñeta nos encontramos con un ritmo de lectura dominante en forma de espiral, partiendo nuestra mirada del centro de la imagen (la hoja frontal) hacia la izquierda y abajo, encontrándonos con la cara semiocultada del personaje masculino; de allí, hacia arriba a la derecha, donde hallamos la cara de la mujer que le sigue y, de allí, hacia la izquierda y arriba hasta el centro de la parte superior de la imagen, en donde nos detendremos al toparnos con la segunda escena (los personajes de la terraza).

Esta composición dinámica dominante encuentra contrapunto en una estructura estática, de forma trapezoidal (aunque en este caso, a diferencia de la primera viñeta, este trapecio es algo más irregular) y que se establece al unir las cuatro cabezas de los personajes (y excluyendo, naturalmente, los *re-representados* en la hoja).

El dinamismo de la lectura queda apoyado aun más por la disposición ligeramente inclinada del horizonte explicitado por el límite del agua del estanque.

Por otra parte, la sensación que ya hemos mencionado de que existen dos puntos de vista viene dada por la alineación de las dos cabezas que puede sugerir una línea de horizonte que se encontraría a la altura de la frente de la chica.

Sin embargo podríamos hallar una explicación en la posición del espectador, en el enfoque de la escena que nos impone el autor, realizando un ligero picado de tal manera que dirigiendo el centro de la mirada hacia algún punto situado entre la frente y el cabello del personaje masculino del primer término, no perdemos tampoco del campo de visión la segunda escena de la terraza y que, situada por detrás de los dos primeros personajes, se vería por tanto situada por encima en el recuadro de la imagen.

El factor que distorsiona la percepción unitaria de la composición de las dos escenas es la posición de la hoja seca en el centro de la imagen.

### **INTERPRETACIÓN**

En la primera viñeta la línea del horizonte se encuentra muy próxima a una de las líneas divisorias de la sección áurea. Ésta coincide con el límite de la línea ondulada del prado y en ambos casos se encuentran ligeramente por encima de las cabezas de los dos personajes centrales situados en primer plano. Éstos se encuentran sentados ante una mesilla circular -tan típica de las terrazas al aire libre- uno frente al otro, ella leyendo un libro que sujeta con su mano derecha mientras que en la izquierda sostiene un vaso con alguna bebida, y él dibujando sobre la mesa en una hoja seca. Por detrás de sus cabezas se levantan sendos árboles que, a modo de columnas, realzan sus perfiles y enmarcan en su interior una segunda escena.

En un plano intermedio aparece una segunda pareja caminando por separado sobre una porción de césped, representado como una masa oscura que sirve como apoyo gráfico a sus figuras. En medio de ellos, y coincidiendo con el eje de simetría vertical, se sitúa, un poco más al fondo, una pequeña fuente.

Un tercer y último plano sirve de fondo a las dos escenas descritas; en él aparece una construcción tradicional (tipo *casita del labrador*) inmersa en un frondoso bosque. Todo ello, para resaltar la lejanía, está dibujado con una fina línea continua sin que se aplique masa de tinta alguna en ningún caso.

Por último, las ramas de los árboles forman una especie de arco apuntado que corona el centro de la escena.

Complementando a los tres planos verticales que acabamos de describir, que se hayan situados consecutivamente frente a nosotros (primera pareja sentada, segunda pareja caminando y casita en medio del bosque), se sugiere un plano perpendicular que nos conduce hacia los planos interiores. Dicho plano se insinúa a través de la continuidad espacial de las cuatro figuras de los personajes, materializándose especialmente en el trapecio que relaciona sus cuatro cabezas, y con él se establece la sensación de profundidad de la imagen.

La distribución en torno al eje vertical de los elementos plásticos fundamentales asegura el equilibrio del conjunto, pero para dinamizar la rigidez de la composición simétrica LPO resuelve de modo diferente el diseño particular de cada mitad del dibujo.

Además debemos reparar en algunas sutilezas, como la de desplazar ligeramente el eje vertical visual hacia la izquierda con respecto al eje geométrico. Así la fuente, que visualmente opera como eje central, está situada de tal forma que es su línea lateral derecha la que coincide con el eje geométrico.

Podemos comprobar también cómo los personajes masculinos están situados algo más cerca del eje central que las femeninas, sus figuras están ligeramente más altas y están situados frontalmente (de frente el torso del primer plano y de espaldas el caminante del plano medio), mientras que ellas están situadas de perfil, ambas hacia la derecha (interior del dibujo). Se acentúa así, o sencillamente se justifica visualmente, el carácter robusto de ellos y el estilizado de ellas.

El árbol de la izquierda (ellas) es un poco menos grueso que el otro, pero sus ramas son más robustas; por último, el vértice del *arco apuntado* que éstas forman se desplaza hacia la derecha compensando el desvío hacia la izquierda de los elementos ya aludidos.

Por otra parte, el espacio que queda entre el árbol correspondiente al chico y el margen del dibujo por la derecha es algo mayor que el correlativo por la izquierda, y en él aprovecha LPO para insertar un par de pequeños detalles asociados a este entorno *parque/ bosque*: la cabeza de un perro (¿o es un lobo?) en el plano medio asomando entre los árboles y, en el plano del fondo, un jardinero con su carro, ambos dirigiéndose hacia el *exterior*, hacia el límite derecho de la imagen.

La segunda página presenta un aspecto peculiar al estructurarse todos los elementos plásticos de los que consta en torno a una imagen central, dos hojas en un primerísimo primer plano, que juega un papel predominante en el orden de lectura de la obra.

De las dos hojas de la imagen central es sólo una de ellas, en realidad, la que capta toda nuestra atención al aparecer frontalmente, presentar un dibujo en su superficie y serle concedida una dimensión importante (aproximadamente una cuarta parte de la superficie total del dibujo).

La segunda hoja juega un papel más secundario, ya que aparece en escorzo, colocada por debajo de la primera en sentido horizontal. Su papel parece limitarse a ser una referencia mediante la que se nos indica la situación en el espacio de la hoja frontal (que llamaremos *principal*) con respecto al resto de los cuerpos representados.

Quedando determinado este primerísimo primer plano, encontraremos después otros tres. El primero de ellos situado justo detrás de las hojas, en el que aparecen dos cabezas correspondientes a un personaje masculino y a otro femenino. La del primero aparece parcialmente tapada por las hojas, ya que está ubicada en el centro de la mitad inferior del dibujo. Esta cabeza se nos presenta en un tres cuartos hacia la izquierda, y el ojo que alcanzamos a ver nos muestra una mirada perdida hacia nuestra izquierda, ligeramente baja.

En el estrecho espacio que queda entre la hoja principal y el margen derecho del dibujo encontramos, de frente, el rostro de la mujer que, a su vez, nos está mirando.

El fondo de estos dos personajes es la hierba de un prado cuyos límites ondulados se sitúan justo por encima de sus cabellos. Este límite en su zona central está también tapado parcialmente por la hoja principal. Inmediatamente por encima de ésta asoma una escena que está situada en un plano intermedio y en la que se muestra a los personajes de la primera viñeta sentados en torno a la mesa de terraza, pero en este caso en contraplano (el chico aparece a la izquierda y la chica a la derecha) y con el estanque del Retiro en el plano del fondo.

Los mismos objetos en la mesa pero él ahora aparece fumando un cigarrillo y ella ha dejado la lectura, apartando hacia la mesa el libro aún abierto en su mano derecha.

Algunos elementos añaden inquietud a la escena, que de otra manera no dejaría de ser puramente costumbrista.

El primer indicio lo encontramos en la línea del horizonte que, al estar ligeramente inclinada con respecto a los márgenes de la viñeta nos sugiere ya, aunque sea de un modo subliminal, una lectura impregnada de cierto desasosiego.

En la hoja principal aparece reproducida la escena de la pareja sentada que acabamos de describir. Entre la escena representada arriba (la *real*) y la representada en la hoja sólo cambia el tipo de grafismo del

dibujo: en la hoja seca los trazos son más gruesos y las tramas bastas, como corresponde a una representación de un dibujo que está contenido en lo dibujado.

Lo que resulta verdaderamente inquietante surge del hecho de que las actitudes de los personajes y posición de los objetos son absolutamente idénticas. Enseguida colegimos que la hoja seca en la que aparece el dibujo será la que en la viñeta anterior estaba dibujando el chico. Y que las escenas sean idénticas quiere decir que, o bien el personaje *adivinó* la situación que se iba a producir (en el *futuro*), o bien nos encontramos ante una *casualidad*. Ahí radica lo extraño. Este tipo de paradoja nos vuelve a recordar cierto género de literatura, como sucede con la china, y que ya en la *Balada del despertar en Madrid* (MADRIZ n°3) habíamos mencionado.

El tema de trasfondo aquí, el del “*dibujo dentro del dibujo*”, es muy querido por los artistas surrealistas, como es el caso especialmente reiterativo de Magritte en las expresiones visuales.

## [10] "Balada del Andrógino"

(Nº 12, Enero- 85, págs. 4- 5- 6 y 7)



### EXTENSIÓN

Cuatro páginas enfrentadas dos a dos.

### REALIZACIÓN

B/N. La caja de la 1ª página es ligeramente diferente a las del resto ya que el título de la historieta aparece en su cabecera. Esta caja mide 195 x 268 mm, y la que se dedica a las viñetas es de 195 x 233 mm. La caja del resto de las páginas es de 195 x 272 mm.

### TEMA

La historieta parece reflejar en un principio las peripecias del protagonista masculino en la búsqueda de su *media naranja*, pero a través de algunas reflexiones que realiza el personaje sobre la naturaleza andrógina del ser humano, tras la lectura de un texto de *El Banquete* de Platón, más parece reflejar la búsqueda, a través de la suya propia, de la condición humana.

### ANÁLISIS DE LA COMPOSICIÓN

Son dos las peculiaridades que enseguida observamos al contemplar el conjunto de las cuatro páginas. La primera se refiere a la

estructuración del viñetaje y la segunda al modo diferente de tratar gráficamente cada página.

En cuanto a la planificación del viñetaje, observamos que el número de viñetas decrece progresivamente desde la primera hasta la última página. Ello es debido a que LPO crea en cada página una retícula rectangular que genera los límites de las viñetas, que se presentan así sin observar el canalillo de separación entre ellas como suele ser habitual en otros casos.

LPO divide los lados de cada caja en partes iguales, en la primera en cuatro por cuatro, en la segunda en tres por tres, en la tercera en dos por dos y, finalmente, la última no la divide, sino que toda ella es una sola viñeta. Así en la primera encontramos dieciséis viñetas, nueve en la segunda, cuatro en la tercera y, como ya hemos mencionado, una sola en la cuarta.

La segunda peculiaridad la encontramos en el tratamiento gráfico que aplica a cada página. Cada una de ellas está resuelta con un grafismo diferente. Así en la primera lo hace con masas de tinta negra compactas que contrastan con otras blancas, logrando un efecto similar al de las xilografías medievales.

En la segunda página ya no utiliza masas de tinta homogéneas, sino que emplea tramas de líneas muy compactas, ocupando cada viñeta con dibujos abigarrados, dejando así muy pocos espacios vacíos.

En la página tercera vuelve a recordar en su aspecto a las xilografías, pero esta vez de las renacentistas, ya que dominan los espacios blancos, siendo las líneas de un grosor mediano y muy cuidadas, mientras que las superficies de masa negra son escasas.

La última imagen corresponde a una gran viñeta que ocupa la totalidad de la caja. En este caso el grafismo, también muy cuidado, lo realiza con un trazo fino y continuado, resultando el conjunto del dibujo muy ligero, con cierto carácter etéreo, que recuerda en cierta medida a un grabado realizado a punta seca (\*).

---

(\*) Un análisis significativo más profundo de esta última imagen se realizará, a la vez que su interpretación semántica, en el apartado siguiente de *Análisis formal*.



Como antes indicábamos, estas viñetas no están separadas por canalillo, de tal modo que los diferentes dibujos que contienen están *en contacto* siempre con los inmediatamente contiguos. La diferenciación visual de cada una de las viñetas se produce en la primera página combinando dos recursos: uno de *continuidad/ fundido*, y otro de *contraste/ oposición*. La separación entre las viñetas en el sentido vertical, diferenciando una fila de otra, y encauzando el sentido de la lectura en la horizontal izquierda/ derecha, se produce en todo caso oponiendo una masa negra en la zona inferior de una con un espacio en blanco de la inmediatamente inferior.

La combinación de los recursos antagónicos/ complementarios que mencionábamos queda así ceñido a las relaciones en horizontal entre las viñetas, siendo utilizados del modo en como pasamos a describir.

En primer lugar, propiciando transiciones en continuidad entre las viñetas al fundir las masas negras, a las que se las hace coincidir premeditadamente en sus delimitaciones (y evocando así los *fundidos* cinematográficos para la concatenación de planos: allí en movimiento, aquí estáticos). Como ejemplo en el que abunda este recurso citaremos la segunda fila de viñetas (que serían la quinta, sexta, séptima y octava).

En segundo lugar, en oposición al recurso anterior, la búsqueda de contrastes al oponer masas de negro frente al blanco que corresponderán a escenas diferentes (a planos diferentes) y con las que se diferencia así una viñeta de otra de una manera brusca (si seguimos evocando recursos cinematográficos, este nos recordará el corte “*a capella*”, sin transición que suavice el paso de un plano a otro). Como ejemplo en el que domina este recurso frente al anterior mencionaremos la tercera fila (oposición/ contraste entre las viñetas novena, décima, undécima y duodécima).

Como se puede fácilmente comprobar en esta primera página los dos recursos mencionados se combinan en cada contacto lateral entre viñetas. Se combinan en cada contacto sin excluirse uno al otro, aunque pueda uno de ellos dominar sobre el otro, y regulando tal combinación LPO consigue dosificar el *tempo* de lectura. Podemos así volver a evocar paralelismos con el lenguaje cinematográfico, en el que a través de las diversas transiciones entre planos se consigue regular el ritmo narrativo de la obra.

Cuando observamos las páginas dos y tres comprobamos, sin embargo, que ya no combina estos recursos, sino que en ellas sólo se sirve de la oposición por contraste de diversos tratamientos gráficos (recordar que en estas páginas no utiliza apenas masas de tinta sino rayados y tramados) para diferenciar y separar estilísticamente cada viñeta.

En cualquier caso, mediante los recursos gráficos descritos LPO consigue organizar los elementos plásticos, ordenando así la secuencialidad de la lectura, modular el ritmo de la lectura y, por último, evitar la *suciedad* visual, que de otra manera acarrearía confusión en la interpretación de la historieta.

Por último debemos reseñar aquí los diversos modos en cómo nos presenta LPO los textos. Mientras que en la primera y cuarta página los textos son escasos y aparecen casi siempre en pequeños bocadillos, en las páginas segunda y tercera los textos adquieren mayor importancia, con bocadillos de mayor volumen.

La mayor parte de los textos que nos refieren las reflexiones que efectúa el protagonista se presentan, como acabamos de decir, encerrados en globos, y será interesante detenernos durante unos instantes en su observación.

De las dieciséis viñetas de la primera página doce poseen un solo globo, por lo general de escasas dimensiones, y en cuatro de ellas (la 4ª, 7ª, 10ª y 13ª) no aparece ninguno. De esos doce globos sólo uno de ellos (el correspondiente a la 3ª viñeta) presenta un *rabo* o *delta* con el que se denota que el texto contenido constituye una expresión manifestada verbalmente. Y esa expresión es tan exigua como el "*Mira...*", que declara el protagonista.

En el resto, once globos por tanto, se revela el monólogo interior del personaje y para representarlo así se hace desaparecer el rabo del globo, siendo sustituido por unos pequeños y evanescentes círculos. Mediante este recurso lo que se trata es de significar *la inmaterialidad e interioridad de la representación* (Gasca y Gubern, 1988, 450), aunque en este caso la línea del perigrama es continua, y no discontinua como suele ser convención en el género (\*).

---

(\*) Su designación en inglés se efectúa con un mismo vocablo para ambos casos, *dream-balloon*, expresión a la que Gasca y Gubern proponen la alternativa españolizada de *pensigramas*, quizá más adecuada por no delimitar ya en la denominación misma a los

sueños en exclusiva. Estos mismos autores efectúan una diferenciación clasificatoria (1988, 450 y 452) entre el globo dedicado a manifestar el *monólogo interior* y el dedicado a *sueños y pensamientos*. Realizan también una segunda distinción dentro de estos pensigramas: a estos les califica de *pensipictóricos*, cuando su contenido está expresado de forma icónica, mientras que si su contenido es de naturaleza lingüística lo califica de locugrama *pensifónico*.

Este recurso estilístico de carácter eminentemente literario equivale a la narración en tercera persona (aún cuando narrador y protagonista de la historia sean la misma persona), pero equivale también, y nos lo evoca con mucha mayor fuerza, a la *voz en off* del cine sonoro.

Entre los contenidos del diálogo interior que se nos revelan en la historieta se incluye la lectura *interiorizada* de un párrafo de *El Banquete* de Platón, en la última viñeta de esta primera página.

Sabemos que se trata de esa obra porque LPO, a través del protagonista, nos lo hace saber dos viñetas antes, y por si fuera poco, en la inmediatamente anterior aparece en primerísimo primer plano la portada del libro, donde es legible el autor y fragmentariamente el título (*El Banq...*), ya que los dedos del personaje que lo está leyendo tapan el resto de las letras. Sabemos también que el texto al que nos referimos pertenece a ese libro porque está entrecomillado. Y por último, podemos saber que no lo lee en voz alta ni que lo susurra, sino que es una lectura interiorizada por la falta de rabo al globo y su sustitución por pequeños círculos, convención a la que ya hemos aludido.

La segunda página está compuesta por nueve viñetas y en todas ellas, excepto en la última, se contiene algún tipo de texto. Entre las seis primeras cinco contienen tres bocadillos por viñeta y una (la cuarta) dos. De esos diecisiete globos dieciséis denotan conversaciones explicitadas con otros personajes (varían de una viñeta a otra), y sólo el globo restante, en la sexta viñeta, es un pensigrama del protagonista.

En la séptima viñeta LPO emplea el texto de un modo singular, aunque no es una excepción en este autor, ya que este recurso lo encontramos en otras historietas suyas.

En esta ocasión presenta al protagonista escribiendo lo que todavía suponemos que puede ser una carta. Se halla sobre una mesa en la que también se encuentran una botella y una copa. El fondo de la viñeta lo ocupa un texto manuscrito que no tardaremos en asociar con el que

escribe el personaje, y que comienza con un encabezamiento que no se presta a confusión alguna: "*Querido Belarmino*". Ahora sin duda nos encontramos ante una carta coloquial (\*).

(\*) El propio autor nos manifestó que ni siquiera el nombre de Belarmino es casual: lo toma del *Hiperión* de Hölderlin (Belarmino es el nombre del destinatario de las cartas de Hiperión, cartas que conforman la totalidad de la obra).

A confirmar esta impresión ayuda también el hecho de que la caligrafía del mencionado texto se diferencie substancialmente de la que es habitual en el resto de ocasiones (globos, filacterias, etc). Si en estos casos utiliza letra tipo *versalitas*, en esta ocasión emplea una caligrafía de uso cotidiano, tan familiar en esta situación.

En la penúltima viñeta de esta segunda página volvemos a encontrar un bocadillo dedicado a revelar la lectura que efectúa nuestro personaje del libro de Platón: de nuevo el texto aparece entrecomillado y el globo no presenta el delta, sino los circulillos de rigor.

En la tercera página de las cuatro viñetas que la componen sólo una (la segunda) no contiene bocadillo alguno. En la primera viñeta aparece un globo grande, en la tercera dos pequeños y tres en la cuarta, dos medianos y uno que contiene un monosílabo.

Cabe destacar una pequeña singularidad en el delta del primer bocadillo de esta página. En esta ocasión la línea del rabo es discontinua, no así la del resto del perigrama, que permanece uniforme.

De la lectura del texto que contiene podemos colegir que pertenece a otra carta que el protagonista dirige a su amigo confidente. En él se reproduce el contenido de la carta, y ahora la repasa susurrando: de ahí la discontinuidad de la delta. Este recurso constituye también una convención del género, como se puede comprobar en el apartado que dedican Gasca y Gubern al tipo de globos que ellos denominan de *Cuchicheo* (1988, 430).

En la cuarta y última página aparecen tres textos, los tres con características diferentes.

Uno de ellos no posee carácter narrativo, en cuanto no contribuye a hacer avanzar la narración, o a ampliar o profundizar algún aspecto de lo relatado. Sin embargo podemos considerar que complementa y refuerza el sentido de la interpretación de lo que sucede. El carácter de complemento no fundamental (aunque sí significativo) ya se desprende del lugar mismo que ocupa en la composición de la escena: aparece en la esquina inferior izquierda y representa otro fragmento de *El Banquete*.

Sobre la interpretación que se pueda hacer de este pasaje en el entramado de la historieta nos referiremos en apartado *Análisis formal*.

De los dos textos que poseen intencionalidad narrativa el que primero llama nuestra atención es el que está encerrado en el único globo de la escena que ocupa la página. El perigrama del globo tiene forma circular pero está dibujado irregularmente, como si se pretendiera poner de manifiesto que su realización es de carácter manual.

De este globo surgen dos deltas casi simétricas que se dirigen a cada uno de los dos personajes que aparecen en el dibujo. El texto que contiene es pues compartido por ellos. En el siguiente apartado trataremos su contenido y posible significado. Por el momento bástenos señalar que la alineación de las palabras describen un círculo, algo más perfecto que el del perigrama.

El segundo texto que atrae nuestra atención corresponde al que se halla en el interior de un cartucho rectangular, centrado a eje y apoyado sobre el margen inferior del dibujo.

En él encontramos la confirmación a la impresión de que durante toda la historieta nos es narrada por una voz *en off*, como ya habíamos apuntado más arriba. El narrador es desde luego el mismo protagonista pero nos ha estado refiriendo acontecimientos en un tiempo pasado: ahora sabemos que de esto hace ya un año y, sobre todo, que en realidad este relato no estaba dirigido a nosotros, sino a su amigo Belarmino...

## **INTERPRETACIÓN**

La interpretación de la historieta nos conduce a reparar en el empleo casi constante de alegorías de diversa índole por parte de LPO, y, por tanto, a advertir una intencionalidad simbólica en todo su diseño.

Pero sobre todos los elementos y recursos, destaca una constante que invade toda la historieta: el *dualismo*, la interacción entre pares contrarios/ complementarios, que es una referencia en torno a la que se construye la obra.

Y, desde luego, el apogeo de las tramas alegóricas de correspondencias dualistas sucede en la última imagen/ página, en la que, entre otros elementos, se nos presentan las figuras de la pareja de protagonistas, figuras que, a su vez, aparecen duplicadas por medio de un espejo. Por su especial significación le dedicaremos un importante espacio un poco más adelante.

Mientras tanto, debemos reseñar que las imágenes dobles o la duplicación simétrica de formas y figuras simbolizan la contraposición y el equilibrio activo de fuerzas, y que toda duplicación concierne a la noción de lo *doble*, lo *binario* o *dualidad* (Cirlot, 1985, 174). Un sistema binario origina, al menos, algún tipo de tensión al polarizar los términos en los que se plantea la obra (\*). El rasgo fundamental que caracteriza a este caso particular viene dado por las relaciones *irregulares* que se producen en la relación *femenino/ masculino*.

---

(\*) Según la simbología el número "DOS" puede simbolizar el eco, el reflejo, el conflicto o la contraposición. Según Risco (*Mitología cristiana*, Editora Nacional, Madrid, 1963) "*en la simbólica de los números el dos significa la oposición: es la encrucijada en la que se cruzan o bifurcan los caminos*".

A este respecto dice también Pedro Caba (*El hombre romántico*, Madrid, 1952) que "*lo par es redondo, se cierra, termina con sus propios términos como quicios únicos: lo femenino es lo "par dual". Todo lo par es reposado, circular, ocluso. La mujer tiene un sentimiento "par" de su vida, una conciencia de lateralidad, porque tiene necesidad de una integración de lo "uno", para adquirir así la plenitud de su circularidad*".

---

Además, los pares de contrarios suelen ser clasificados por la simbología en sucesivos o simultáneos. El carácter de simultáneo es el que domina en el presente caso en el que la dualidad dominante, como ya hemos señalado, se centra en lo *masculino/ femenino*, aunque su carácter se extiende también a las dualidades *seco/ húmedo*, *frío/ cálido*, *positivo/ negativo*, *sol/ luna*, *oro/ plata*, *redondo/ cuadrado*, *fuego/ agua*, *volátil/ fijo*, *espiritual/ corpóreo*, entre otras.

LPO se sirve de algunas de estas dualidades para el diseño de algunas viñetas en la segunda mitad de la historieta. Concretamente en la

tercera página, la segunda viñeta recoge un sueño del protagonista en el que aparecen el *Yang-Yin*, el caduceo de Hermes,

A lo largo de toda la historieta podemos comprobar cómo los elementos plásticos que LPO introduce en ella, lejos de ser casuales, tienen una clara intencionalidad interpretativa para el conjunto de la historieta, y, de hecho, conforme el relato avanza ese propósito se acentúa. Texto e imagen se complementan, interactúan, reforzando el mensaje principal a través de elementos suplementarios y colaterales que lo intensifican, integrándose finalmente todos los contenidos, literarios y visuales, en un conjunto armónico y coherente.

### **La segunda mitad de la historieta**

Mencionábamos anteriormente, en el análisis formal, cómo nos encontramos en las páginas primera y tercera con un carácter gráfico similar al de las xilografías medieval y renacentistas respectivamente, mientras que en la segunda y cuarta nos recuerda el grabado más moderno conocido como de *punta seca*. Este recurso le sirve al autor para manifestar no solamente un sentimiento sobre lo narrado, sino también para expresarlo visualmente a través de un pequeño catálogo de preferencias estilísticas gráficas.

Nos ocuparemos ahora de las dos últimas páginas (que coinciden con el abandono de la ciudad por el protagonista) en las que aparecen paisajes basados en las representaciones medievales/ renacentistas, como los de la tercera página en sus tres primeras viñetas: el paisaje que se vislumbra por la ventana, el paisaje estrellado en el que duerme el protagonista, y en el que está encuadrado cuando éste divisa la casa en la que se refugiará de la lluvia. En la segunda viñeta le dedica algo más de la mitad superior (nuevamente la sección áurea) a representar la experiencia de un sueño y en él aparecen reproducciones fragmentarias de algunas escenas correspondientes al Tarot marsellés, estilo gráfico que, como se puede comprobar, se integra perfectamente con el del resto de la viñeta y de la página.

Estas últimas páginas son muy reveladoras también en este sentido. En esta única viñeta vuelve a aparecer un paisaje a través de una ventana, en la esquina superior izquierda, aunque en este caso muestra un tema fundamentalmente vegetal, en un estilo semejante al de los dibujos orientales que tanto predicamento tuvieron en la Europa del s.XIX.

Precisamente también en esa misma época tuvieron repercusión social estampas orientales de carácter erótico como las que aparecen fragmentariamente en el linde derecho de la viñeta.

El estilo *oriental* (en realidad debemos hablar de estilos) ejerció un influjo capital en el desarrollo de las primeras vanguardias históricas, y de entre ellas en el Modernismo. LPO parece reivindicar muy a menudo diversos aspectos característicos de dicho movimiento. En esta viñeta podríamos mencionar también los motivos geométricos del papel pintado y de la colcha de la cama, o el tema orgánico que ofrecen las plantas del interior de la habitación.

Con respecto a los paisajes que acabamos de mencionar no queremos dejar de señalar la especial atención que LPO presta, aun teniendo estos una importancia secundaria con respecto al relato principal, a su disposición y diseño y cómo se sirve de ellos para modelar el tono narrativo de la historieta.

Durante la primera mitad del relato que transcurre en la gran ciudad (\*) todos los paisajes urbanos que en ella aparecen se muestran lúgubres y agobiantes (por ejemplo: las viñetas tercera y cuarta de la primera página, y la sexta y novena, de la segunda).

---

(\*) La gran ciudad en la que transcurre la historieta no tendría por qué ser necesariamente Madrid, aunque en un par de viñetas LPO hace aparecer un autobús nº46 *Moncloa- Gran Vía*: un guiño autobiográfico (una vez más) ya que es el único que comunica el centro de la ciudad con la Facultad de Bellas Artes, siendo muy utilizado por sus alumnos.

---

En la segunda mitad de la historieta los paisajes son, por el contrario, agrarios y las geografías que representa en esas viñetas las arquitecturas juegan un escaso papel: solo aparecen pequeños núcleos urbanos o casas aisladas integrados en amplios entornos campestres.

En estas imágenes abundan los motivos vegetales, y cuando aparecen la noche y la tormenta (viñetas dos y tres de la tercera página) no se presentan oscuras ni amenazadoras, sino claras y apacibles.

Todo ello unido al carácter gráfico del que se dota a estas dos últimas páginas (en las que, como ya hemos mencionado, predominan los espacios blancos y en las tintas se evitan las tramas densas,



consiguiendo así una asociación de sensaciones positivas, como pudieran ser las de claridad, limpieza optimismo, etc.) hacen evidente el interés por parte del autor por dejar un poso de idealización de la vida fuera del entorno urbano.

Asimismo, contemplando el conjunto de la historieta podemos percibir una transición en los valores de claroscuro a través de cada una de las cuatro páginas.

Mientras que en la primera página la distribución de las masas de tinta entre el blanco y el negro es aproximadamente equiparable, logrando un fuerte contraste, en las siguientes páginas la proporción del blanco se va incrementando con respecto al negro paulatinamente.

Este recurso gráfico tiene el fin, sin duda, de reforzar la impresión en el lector del proceso de *transmutación* que se opera en el interior del protagonista durante el transcurso del *viaje* que se relata en la historieta. Se nos está indicando que este itinerario no sólo es físico, sino fundamentalmente espiritual.

El lector se impregna del viaje/ transición al que asiste el protagonista, no tanto por asistir a los eventos que se narran, como por la manera en *cómo* le son transmitidos, es decir, por la modalidad plástica misma elegida para serle expuestos los acontecimientos del viaje.

Nos centraremos ahora en el análisis de la única viñeta de la cuarta página.

### **La viñeta de la última página**

Entre los elementos que LPO utiliza para componer esta última imagen podemos encontrar ciertas referencias a través de las cuales el autor manifiesta sus *intenciones comunicativas* de un modo más o menos claro, y que más adelante nos permitirán realizar una interpretación significativa sobre los fines del autor.

Tales intenciones se revelan por medio de un entramado de alegorías que, como denominador común, contienen referencias que nos dirigen hacia una concepción *dualista* del mundo (lo múltiple a partir de *lo par*, la dialéctica entre *contrarios/ complementarios*, etc).

Para alcanzar este objetivo LPO se sirve de varios recursos, fundamentalmente de naturaleza visual, pero reforzados también por otros de carácter literario.

El principal recurso visual del que se sirve LPO es el modo mismo en cómo estructura la escena, que tiene por tema central a la pareja de protagonistas y su imagen duplicada, a su vez, ante un espejo. Se establece así un doble *sistema binario* dominado por una doble simetría: los dos personajes encarnan los polos de un *par*, formando la pareja que, a su vez, duplica el espejo.

Pero pasemos a analizar las partes pormenorizadamente. En primer lugar comenzamos describiendo los elementos de la escena, comenzando por los dos personajes a los que LPO hace ocupar el centro de la imagen. Ambos están desnudos mirándose el uno al otro, de pie, en lo que parece el inicio de un abrazo. Nosotros los vemos de perfil, la mujer a la izquierda y el hombre a la derecha.

En el estrecho espacio que separa los dos cuerpos desnudos nos podemos imaginar fácilmente el eje vertical del dibujo, que se convierte también en un eje de simetría que domina la composición.

La simetría de la escena puede interpretarse como igualdad de fuerza y extensión de los dos personajes, de los dos *polos* del sistema. Por extensión es la dualidad *femenino/ masculino* la que es presentada en plano simétrico de igualdad. Y sin embargo, a la vez que se manifiestan las dos fases como semejantes, también se manifiestan diferencias entre las dos partes, a las que nos volveremos a referir más adelante.

Atendiendo a la composición general, pues, podríamos recapitular el análisis estructural de esta viñeta resumiéndola en la disposición de tres planos perpendiculares entre sí, al margen del establecido por el marco de la viñeta.

El primer plano al que nos referimos es el vertical: un plano perpendicular al del papel y que percibiríamos como una línea al *verlo* de perfil. Viene a convertirse también en una línea de fuerza al funcionar también como eje de simetría longitudinal, como ya hemos mencionado.

El segundo plano viene dado por la pared (en donde se encuentra un espejo, al que pronto nos referiremos). Si convenimos en soslayar la

diferente distancia (digamos que *ligera*) que separan esos dos elementos de nuestro punto de vista, podemos identificar como contenidos en el mismo plano ambos elementos.

### **El espejo en la pared**

LPO con un giro más de tuerca, fuerza una interpretación más rica y compleja de la escena, al duplicar la imagen de la pareja por medio de un espejo que sitúa en la pared del fondo. El espejo se haya en la parte central de la viñeta, de tal forma que su límite inferior casi coincide con la línea horizontal divisoria de la mitad de la imagen. Además, las líneas verticales del marco del espejo vienen a coincidir con las nuca de los protagonistas, siendo la altura del espejo ligeramente mayor que la de su ancho.

Dentro de este recuadro las dos figuras aparecen reflejadas de nuevo de pelvis para arriba, ahora en un tamaño más reducido. Las vemos situadas detrás y ligeramente más elevadas que las primeras, de tal manera que las cabezas del primer término casi tapan el tronco de los cuerpos reflejados en el espejo. Es decir, por encima de las cabezas de los protagonistas volvemos a ver, en segundo término, los perfiles de ambos, aunque esta vez del otro lado de la cara. En una sola imagen se nos muestra la *visión total* de la imagen de los dos personajes como la suma de los dos perfiles que pueden ser similares, pero que nunca son iguales.

Según los datos que nos aporta el dibujo, el espejo no está empotrado en la pared: posee marco. Sin embargo tampoco parece sobresalir excesivamente de ella, ni hace tampoco hincapié en señalar la posible inclinación del espejo con respecto a la pared.

Puede parecernos que todo ello obedece a las intenciones del autor, y que no son otras que las de simplificar el asunto, atendiendo a una descripción en el dibujo de los elementos más simbólica que puramente física.

Pues bien, este plano se convierte también en un plano de simetría desde el momento en que nos muestra aunque sea fragmentariamente el *otro lado* de la escena, ya que es evidente que equidista de las dos parejas, la *real* del primer término y la *especular* del segundo.

Nos devuelve el otro perfil de los personajes, pero también él debería reflejar el espacio en el que se encuentra el espectador de la escena:

¿sería el espacio de la habitación *más acá* de la pareja, o el espacio *más acá* de la viñeta?.

Esta escena del conjunto de los personajes y su reflejo se convierte además en el elemento fundamental por el que se nos conseguirá sugerir una perspectiva espacial en la imagen.

Y también, por tanto, debido a este conjunto formado por estas *cuatro* figuras se nos insinúa un tercer plano, éste horizontal y perpendicular a los otros dos anteriormente descritos.

Es el único plano que percibiríamos en escorzo, debido fundamentalmente a la fuerza de las líneas de fuga que generan la alineación de las cabezas de los personajes (relacionando las cabezas de la chica por un lado, y los del chico por otro).

Su confluencia indica una posible línea de horizonte, que estaría situada de un modo aproximado a la altura del límite superior de la viñeta. Este plano escorzado es el elemento principal por el que conseguimos percibir la sensación de perspectiva espacial en esta imagen.

### **Los elementos contenidos en el espejo**

Ya mencionábamos antes cómo mediante el espejo accedemos a la escena al mismo tiempo desde dos puntos de vista, permitiéndonos así ver el segundo perfil de los dos personajes de manera simultánea. Podríamos decir que tenemos una visión que tiende a ser de la personalidad global de los personajes, de todo su ser, ya que nos es permitido contemplar la *otra cara* de las personas que se hallan ante nosotros (suponemos que ignorantes ellas de que les estamos observando).

Pero esta visión global de los seres (en tanto que la acción de observar antecede a la de comprensión) no parece referirse tanto al aspecto físico de los personajes como al psíquico. De hecho, el encuadre de *plano americano* que se utiliza en la viñeta y en el espejo nos impide ver las piernas de ambos, así como el cartucho central nos oculta, púdicamente, sus sexos. Además la cabeza de cada personaje del primer plano tapa prácticamente el reflejo en el espejo de su tronco corporal correspondiente.

Estas observaciones acentúan nuestra impresión de que no nos estamos acercando tanto a la *fisicidad* de los personajes como a su estado psíquico. El reflejo de sus cuerpos nos brinda, más allá de la desnudez de sus cuerpos, una segunda y más íntima desnudez.

Por el modo de representar esta escena, así como el resto de la historieta, se nos hace evidente que la pretensión central de LPO en esta historieta consiste en acercarnos al proceso de búsqueda **introspectiva** por parte del personaje principal. Se nos narran las pulsiones que le impelen a iniciar esa búsqueda que pronto provoca el viaje *físico* y que es a la vez alegoría del viaje *interior*.

Por tanto los sucesos que se nos describen adquieren más el carácter de contingencia frente a las expectativas de encuentro con *su* pareja, encuentro que es *del otro* pero que también es encuentro del *otro yo* a través de la otra persona.

Es así como, por ejemplo, el espejo se convierte en realidad en metáfora del conocimiento y compenetración que se establece entre los personajes. Y en esa medida es como podemos interpretar mejor los signos, escasos, que se incluyen en el espacio del espejo.

Porque como habíamos señalado, el espejo nos devuelve el otro perfil de los personajes, pero también en él debería reflejarse el espacio en el que se encuentra el punto de vista del espectador, de la escena y de la viñeta. Por tanto ¿será el espacio de la habitación *más acá* de la pareja, o el espacio *más acá* de la viñeta?.

Es un hecho que los elementos gráficos que se incluyen dentro del marco que delimita al espejo responden a cuatro tipos de *substancias* representadas, aparte de los cuerpos de los personajes.

Dos representaciones corresponden a *substancias materiales*, como lo son la planta que aparece entre los dos cuerpos (\*) y un fragmento de lo que podría ser una lámpara. La planta es el único de estos grafismos que se presenta abigarrado, consiguiendo una masa de peso similar al de los cabellos de los personajes (con los que forma un triángulo isósceles invertido que contribuye a la simetría vertical).

(\*) Por la situación que ocupa en el espejo, esta debería estar situada justo delante de los personajes, entre ellos y nuestro punto de vista, aunque no la vemos directamente en el primer plano, quizás ocultada en parte por el cartucho de texto. No corresponde pues a la planta que se nos muestra justo detrás de los personajes, entre ellos y el espejo. Para mayor abundancia podemos observar cómo no corresponden las dos representaciones a un mismo tipo de planta.

Las líneas que corresponderían a la lámpara están situados hacia el vértice superior derecho del espejo, entre este y la cabeza reflejada del protagonista. Estos grafismos son de carácter esquemático/geométrico, y por tanto muy austeros en sus recursos. Esto contribuye a dotar a la composición de la imagen contenida en el espejo de gran levedad en su peso compositivo y que interpretamos como lejanía espacial (una suerte de *perspectiva aérea* muy esquemática).

También austeros son los recursos gráficos utilizados en las representaciones de las otras dos substancias.

Una de ellas corresponde a la representación del carácter mismo de espejo/ cristal, y consisten en pequeños grupos de dos o tres guiones que aparecen repartidos por toda la superficie del espejo, a veces superpuestos a otras líneas que representan otros elementos (los brazos reflejados de los personajes). Estos pequeños rayados están orientados en dos direcciones oblicuas, perpendiculares entre sí, y ejecutadas con ligeras irregularidades, quizás para acentuar el carácter manual de su realización.

### **Las llamas de fondo**

Hemos dejado para el último lugar la mención del grupo de signos que pueden resultar de interpretación más ambigua, y por tanto, que nos abre un ancho espacio para la especulación.

Los grafismos a los que nos referimos consisten en cuatro grupos de líneas quebradas: tres con forma similar a una letra "M" irregular, y la restante similar a una "V" invertida. Están situados en la parte central del espejo, tres por encima del brazo extendido de la dama y el otro inmediatamente por debajo de éste. La disposición de estos cuatro elementos gráficos conforma un rombo de simetría vertical (en cuanto a la simetría horizontal, la mitad superior forma un triángulo equilátero y un isósceles la inferior).

La primera asociación con la que relacionamos estos signos es con los que se suelen utilizar para representar las llamas de fuego. Esta impresión es más acentuada en la "M" situada en el vértice superior, al ser sus líneas contorneadas, mientras que el resto de las líneas quebradas tienen sus rasgos prácticamente rectos.

La falta de otra referencia visual (una abertura de una chimenea, algún tipo de hogar...) contribuye a no encontrar una interpretación clara e inmediata a estos grafismos (\*).

---

(\*) Descartamos el supuesto que nos encontremos ante un fuego accidental, por razones que nos parecen obvias.

---

Sólo desde la certidumbre de que nos encontramos ante un sistema de representaciones alegóricas podemos dar con la clave, y atribuir la presencia de tales *llamas* a una alusión, no tanto a un fuego real, sino a un *fuego metafórico* que de alguna manera intentaría traducir el proceso de comunicación/ identificación que se está estableciendo entre los protagonistas.

En definitiva, podríamos suponer que lo reflejado por LPO en el espejo es un espacio irreal con el que busca representar más un estado psíquico que reproducir una situación física concreta.

### **El texto narrativo**

Apreciamos de modo palmario la distribución simétrica de la escena al acentuarse esta todavía más con la disposición de los dos elementos contenedores de los recursos lingüísticos, recursos que pasamos ahora a analizar.

Estos aunque austeros, pues se reducen a dos, no dejan de ser eficaces. En primer lugar la escena se ve coronada con un globo de perigrama *cuasicircular* que contiene un pequeño y singular texto. El segundo elemento aparece en el límite inferior de la viñeta y consiste en un cartucho de texto rectangular que sirve como *apoyatura* literaria y visual también. En ambos casos los elementos están centrados *a bandera*.

El globo es compartido por ambos personajes al surgir de él dos deltas que rodean las cabezas reflejadas en el espejo, dirigiéndose a las situadas en el primer término.

El locograma que contiene el globo podríamos calificarlo a la vez de *caligrama*, dado el juego que se establece entre el contenido textual y el dibujo que se crea (circular en este caso) valiéndose de los signos *caligráficos*, con lo que se carga al conjunto sígnico de contenidos semánticos, con valores en sí mismos, al margen de los contenidos lingüísticos.

El texto se presenta formando un círculo, lo que conlleva la ausencia de un principio o un final en su lectura. Con el sentido alegórico del círculo (\*) se viene a reforzar el sentido simbólico que LPO pretende conseguir con el conjunto de esta escena que remata la historieta.

---

(\*) El círculo es asimilable al simbolismo general de la Rueda y según Cirlot (1985, 392-3) esta alegoría "se basa en el dos y expresa el equilibrio de fuerzas contrarias de compresión y de expansión, el principio de polaridad".

---

El texto además puede ser leído casi idénticamente en los dos sentidos posibles al contener una especie de palíndromo. Reproduzcámoslo:

"*TO SERES YU SERES TO SERES YU SERES*" (y enlaza aquí con el principio)

Como se puede comprobar la única palabra que se repite hasta cuatro veces reza *SERES*, y podríamos interpretar la intención de LPO al emplearla como el tratar de conseguir un efecto cercano al de un palíndromo (efecto cercano ya que desde luego no cumple el postulado de ser ella misma, con todas sus letras, una palabra establecida convencionalmente que tuviera significado leída tanto de izquierda a derecha como a la inversa).

En realidad enseguida comprendemos que se trata de la palabra *ERES* a la que se le añade una "S" al principio, con lo que sí se consigue hacer una palabra con letras *capicúas*, conservando no obstante las resonancias del término original.

Las otras dos palabras que aparecen en el exiguo texto se repiten dos veces cada una: *TO* y *YU*. También se nos hace evidente de manera



inmediata que se trata de un trastoque entre las letras de los términos TU y YO.

### **OBSERVACIONES**

Nos ocuparemos ahora de algunos aspectos particulares de la historieta que nos permitirá aventurar una interpretación de su sentido general.

En primer lugar examinaremos los textos que se reproducen correspondientes al *Banquete* de Platón, como ya habíamos indicado. Esto nos llevará a realizar algunas consideraciones en torno al significado del *Andrógino*, en el cual encontraremos la clave que utiliza LPO para articular el sentido de la historieta.

Como consecuencia de las anteriores reflexiones comentaremos, en segundo lugar, algunas alegorías que LPO introduce en la segunda mitad de la historieta.

### **Textos de *El Banquete* de Platón**

Coincidiendo prácticamente con el final de cada una de las cuatro páginas LPO nos refiere un fragmento de la obra de Platón, *El Banquete*. En las tres primeras ocasiones lo hace valiéndose del protagonista, a través de sendos globos de carácter *monólogo interior* (Gasca y Gubern, 1988). En la cuarta página el texto de Platón aparece reproducido sobre un papel que está situado en la esquina inferior izquierda.

En la última viñeta de la primera página el protagonista está sentado en un banco urbano leyendo un texto que reza así:

*"Nuestra primitiva naturaleza no era la misma de ahora... era entonces el andrógino una sola cosa, partícipe de ambos sexos, mientras que ahora no es más que un nombre sumido en el oprobio... Zeus los dividió en dos al igual que se cortan los huevos con una crin..."*

En la penúltima viñeta de la segunda página el personaje se muestra tumbado al pie de un árbol leyendo el libro, en el que se refiere lo siguiente:

*"Mas una vez que fue separada la naturaleza humana en dos, añorando cada parte a su propia mitad, se reunía con ella. Se*

*rodeaban con sus brazos, se enlazaban entre sí, deseosos de unirse en una sola naturaleza y morían de hambre y de inanición general por no querer hacer nada los unos separados de los otros..."*

En la última viñeta de la tercera página el protagonista rememora el siguiente pasaje:

*"Tan sólo podría alcanzar la felicidad nuestra especie si lleváramos el amor a su término de perfección y cada uno consiguiera el amado que le corresponde remontándose a su primitiva naturaleza"*

En la imagen con que finaliza la historieta el texto se presenta escrito a su vez sobre un papel junto con algunas de las ilustraciones que la mujer resulta que está realizando para este mismo libro al que nos estamos refiriendo. El fragmento del texto que aquí aparece podemos leer:

*"(...) tiempo: reunirse y fundirse en el amado y convertirse de dos seres en uno solo. Pues la causa de este anhelo es que nuestra primitiva naturaleza era la que se ha dicho y que constituíamos un todo; lo que se llama amor, por consiguiente, es el deseo y la persecución... (sigue una línea ilegible)"*

Como ya hemos señalado este párrafo es el único que no se presenta en un *bocadillo*, es decir, el único que no se corresponde con ningún *monólogo interior* del protagonista ni de cualquier otro personaje.

El papel sobre el que está escrito se muestra en la esquina inferior izquierda. Evita así LPO, situándolo en la izquierda y no en la derecha, que juegue el papel de *punto final* de la escena y, por ende, de la historieta. De hecho, podría ser tomado como punto final si efectuéramos una lectura *oriental*. Pero no es así, ya que la mirada no se detiene en él, sino que se ve atraída enseguida hacia arriba por la planta que se eleva hacia la parte superior de la espalda de la mujer y, de ahí, sube hacia el globo de texto circular, en la parte superior central de la viñeta, en donde se iniciará otro periplo de la mirada por la imagen, en donde encontraremos una serie de detalles que reforzarán su interpretación, como veremos dentro de un momento.

Consideraremos antes los textos de Platón que aparecen citados en la historieta (acabamos de mostrarlos más arriba) y que, junto con alguna observación en torno al concepto *andrógino*, nos permitirá

confirmar la clave argumental que da pie a LPO para desarrollar esta historieta.

En diversas culturas aparecen relacionadas con el mito del nacimiento divinidades hermafroditas, seres a la vez femenino y masculino, por lo que la simbología relaciona lo andrógino habitualmente con la *dualización integrada* y, por extensión, con el número *dos* (\*).

---

(\*) *Diccionario de símbolos*, Juan-Eduardo Cirlot, Labor, 1985 (6ª ed.) Barcelona, pg 67.

---

No podemos considerar, pues, casual la aplicación de múltiplos de dos en diversos elementos de la historieta. Así de las cuatro páginas tres contienen un número par de viñetas: dieciséis la primera, ocho la segunda, cuatro la tercera y una la cuarta. Queda marcada así una pauta decreciente en el número de viñetas por página hasta finalizar en esa única escena, con la que culmina la historieta, y en la que, como hemos analizado, también podemos encontrar varios elementos que enfatizan una interpretación *dualista* de la escena.

De igual modo el hecho de que LPO traiga a colación *El Banquete* tampoco debe parecer casual ni banal. Más allá de que Platón sometiera los aspectos reales a los simbólicos e ideativos, no debe considerarse anecdótico que esta pequeña historia de búsqueda vital parezca culminar con un enamoramiento, ya que psicológicamente "*no se debe descuidar que la idea de androginia representa una fórmula de la totalidad, de la integración de los contrarios*" (\*)

---

(\*) Cita de Mircea Eliade en su *Tratado de historia de las religiones* mencionado en Cirlot, *opus citae* (el subrayado es nuestro). Más ampliación sobre el tema se puede encontrar en la monografía, también de Mircea Eliade, *Mefistófeles y el andrógino*, ed. Guadarrama, Madrid, 1969.

---

Según Eliade, la androginia es una forma arcaica con la que expresar la divinidad, traducida a términos sexuales (y por tanto muy evidentes). El pensamiento mágico-religioso antes de expresar el concepto de divinidad en términos metafísicos (*esse/ non esse*) o teológicos (manifestado- no manifestado) lo expresó en términos biológicos.

Ahora bien, en el mito del andrógino no debe verse lo causal, sino también la *tensión energética espiritual determinante* (\*). Puesto que el espíritu se manifiesta existencialmente de forma escindida, lo que es origen de inquietud y sufrimiento, sólo se alcanzará la felicidad logrando el *matrimonio* de las dos partes (\*).

El hecho de que muchos y diferentes pueblos conceptuasen a su dios primordial como andrógino se debe a que estos se consideraban como nacidos de *lo mental*, como, por ejemplo, ocurre con Minerva surgiendo de la cabeza de Júpiter en la Grecia clásica. Así pues, tras la metáfora sexual, el andrógino *se trata también de un símbolo muy claro del pensamiento* (\*).

---

(\*) Seguimos citando el texto de Cirlot.

---

Cobra sentido así la historieta, no como crónica de un *ligue*, ni siquiera de un enamoramiento, sino como crónica de una búsqueda, de un proceso de evolución personal. Y es así como cobra un significativo sentido el sueño que le sucede al personaje en la segunda viñeta de la tercera página.

### **La viñeta Alquímica**

En esta viñeta aparecen algunas imágenes alegóricas que, en nuestra opinión, no son en absoluto casuales: el Andrógino alquímico, las *Bodas Reales*, el cetro de Mercurio, el *Yang/ Yin* y, fragmentariamente, una Torre y, sosteniendo el mundo, un Atlante.

Especialmente relacionados entre sí, y a la vez con el sentido de la historieta, están las dos primeras imágenes.

En el primer plano de la burbuja, que contiene *lo soñado*, aparece la representación alquímica del andrógino, con el que se alude al *Mercurio* (o *Rebis*: cosa doble). Detrás de esta imagen aparece también la representación de la cópula de los *Esposos Reales* (\*).

---

(\*) Ilustración alegórica de una operación alquímica conocida como *coniunctio* (también como *coniugium*, *matrimonium* o *coitus*), que corresponde precisamente al proceso de unión de las contraposiciones mediante la unión de lo masculino y lo femenino en las

---

llamadas *nuptiae chymicae*, según encontramos referencia en la obra *Psicología y alquimia* de C. G. Jung, Plaza & Janés, Barcelona, 1977, pg 175 y ss.

Del significado de esta imagen, así como de otras relacionadas con la simbología alquímica, se pueden hallar referencias en *Arte y alquimia* de J. Van Lennep, Ed. Nacional, Madrid, 1978. En cuanto a la relación entre las dos imágenes en cuestión podemos encontrar, en la pg 88 de esta obra, la cita siguiente: "*Uno de los libros mágicos más célebres de la alquimia es, sin lugar a dudas, el Rosarium Philosophorum, que fue publicado en Frankfurt en la imprenta de Cyracus Jacobus en 1550 (...) comprende veintiún grabados (que) ilustran las operaciones alquímicas a partir de las Bodas Reales (...) copulan en el agua de una laguna (...) un instante después de esta coniunctio en el baño mercurial, mueren el Rey y la reina. Es la nigredo. Su alma antropomórfica les abandona para volver bajo la forma del Andrógino ...*".

Las otras cuatro imágenes vienen a reforzar y complementar la interpretación de esas dos primeras figuras.

El cetro de Mercurio, o mejor, el caduceo de Hermes, lo que nos permitirá relacionarlo más fácilmente con el andrógino o el Hermafrodito: el hijo de Afrodita y Hermes cuyo cuerpo fue unido al de la ninfa Salmacis y que para los alquimistas ilustraba la fabricación de la Piedra Filosofal (\*). También representaba para ellos la unificación de los dos principios contrarios, ya fuesen el azufre con el mercurio, lo fijo con lo volátil, lo cálido con lo frío, o lo húmedo con lo seco, etc.

---

(\*) Van Lennep, op. cit., pg 42.

---

Las dos serpientes enrolladas en torno a la vara erecta representan para el simbolismo el equilibrio entre las tendencias contrarias alrededor del eje del mundo, por lo que se lo relaciona a veces también con la paz entre opuestos.

Además, Hermes significa *intérprete*, mediador. Hermes/ Mercurio es, por tanto, *mensajero del cielo*. Para los gnósticos representaba el poder de la palabra, el emblema del verbo, el *logos spermatikos*, sentido éste en como lo recoge la alquimia, que identifica a Mercurio con la idea misma de fluencia y transformación, no ya de la materia, sino esencialmente de la energía intelectual que corresponde a la cuarta y última fase, la más elevada en la que se produce la síntesis absoluta, y que Jung identificaba con el proceso de individuación (Cirlot, op. cit., pg 303).

Otra de las figuras es el *Yang/ Yin*, símbolo prototípico de la distribución dualista de las fuerzas en China (\*).

(\*) Cirlot, op. cit., pg 467. Compuesto del principio activo/ masculino (*Yang*) y del pasivo/ femenino (*Yin*) se muestra como un círculo dividido en dos por una línea sigmoidea, con lo que los dos campos resultantes se hallan así dotados de un sentido dinámico del cual carecerían si la división se hiciera por medio de un diámetro. Cada una de ellas encierra una porción de la otra en su seno como símbolo de que toda modalidad encierra siempre un germen del opuesto. Debido a su diseño dinámico se le considera símbolo del torbellino universal que pone en comunicación los contrarios para engendrar un movimiento constante, una metamorfosis y una continuidad a través de posiciones y situaciones antípodas.

La Torre corresponde elementalmente al simbolismo ascensional, y esta idea implica un sentido de transformación y evolución (Cirlot, op. cit., pg 446).

El Atlante sosteniendo la bóveda celeste parece referirse al sostenimiento de una cosmología, de una interpretación del mundo coherente (\*). No deja de ser curioso que este situado a la izquierda del andrógino (y junto a la torre), mientras que a la derecha del andrógino sucede la *ruptura* de la urbe. Sobre esta ruptura visual se sitúa el caduceo y se cierra así una especie de círculo simbólico: cetro, esposos, Yang/ Yin, torre y Atlante rodean al Andrógino que ocupa, en primer plano, el centro de la imagen del sueño.

(\*) En la mitología griega Atlante, que encabezó a los Titanes en su lucha contra los dioses, fue condenado a llevar eternamente sobre sus hombros la bóveda del cielo. Se le representa soportando una gran esfera en la que se encuentran los cuerpos celestes y, en su centro, la tierra. Cirlot al referirse al simbolismo de la esfera (pgs 188-9) señala: "Pero existe aún otro significado de la esfera, más profundo si cabe, **Sphairos**, equivalente a infinito, y en el **Banquete**, Platón, al referirse al hombre en estado paradisiaco, anterior a la caída, lo juzga andrógino y esférico, por ser la esfera la imagen de la totalidad y de la perfección.". (En negrita lo que en el texto original se presenta con cursiva).

Todos los elementos que aparecen en el sueño parecen querer indicar al lector que el protagonista, a lo largo de la historieta, está imbuido en un estado de *transformación y evolución*, de búsqueda de cierta plenitud vital.

Esta interpretación parece ser reforzada por otros elementos con los que LPO construye la historieta, como por ejemplo, el seleccionar tales fragmentos de *El Banquete*, lo que parece dirigir al lector para que este interprete, efectivamente, que está asistiendo a un proceso de búsqueda por parte del personaje central: un proceso de conocimiento de sí mismo, de *auto-construcción*.

### Elementos de fondo en la última viñeta

Otros elementos secundarios que nos convendría al menos mencionar, ya que ayudan a reforzar el sentido de la historieta, son los que figuran en la última imagen (pg 4) situados al fondo y a la derecha de la escena central, con los personajes abrazándose.

En su esquina superior derecha LPO coloca un fragmento de una estampa erótica japonesa (\*) en la que una pareja hace el amor en estrecho abrazo, y en la que el dibujo de los brazos y las cabezas rememora el diseño del símbolo del Yang/ yin.

---

(\*) En este dibujo se reproduce una estampa japonesa del periodo tardío *Ukiyo-e*. Creemos que, muy posiblemente, se trate de una de las obras de carácter erótico del artista Kitagawa Utamaro (1753- 1806).

---

Debajo de esa estampa se llega a entrever otro fragmento de otra estampa erótica, esta vez hindú (\*).

---

(\*) El fragmento reproduce una serie de aguadas sobre papel atribuidas al pintor musulime Sahibdin (s.XVII). Este habría sido el creador de una secuencia de imágenes que se combinan con un texto, al que ilustran, que corresponde a la obra *Rasikapriya* que el poeta hindi Kesavadasa creó hacia el año 1591. La obra tiene como tema las escenas amorosas de la pareja de amantes clásica de la literatura india formada por Radha y Krsna. La adaptación, debida presumiblemente a Sahibdin, combina el texto de Kesavadasa con imágenes que siempre se corresponden con el texto de modo perfectamente ajustado, pudiendo considerarse su conjunto un precedente más del género *cómic* o *historieta*.

---

Como se ha podido comprobar la acción de la historieta, en realidad, es mínima. Por decirlo de alguna manera, las *acciones* vitales del personaje central son eludidas para centrar la atención en sus pulsiones más íntimas. La actividad vital es resumida a su actividad *interior*.

Bien podemos suponer que el personaje tuviera otras inquietudes íntimas y que en su vida pudiéramos encontrar acontecimientos más o menos variados, pero el autor debe seleccionar los elementos que considere necesarios para mantener el interés y la coherencia narrativa, máxime cuando dispone de poco espacio (*espacio/ tiempo* deberíamos decir), como es el caso, que se reduce a cuatro páginas.

Lo que comúnmente entendemos como *riqueza vital* se refiere al cúmulo de experiencias que acumulamos durante nuestra vida. Cuando esas experiencias se expresan en algún género narrativo a menudo son presentadas como *acción* física y, así, son confundidas muchas veces con *aventuras* (todo un género cuyas características podemos culturalmente reconocer). Equívocamente, pues, a menudo identificamos *aventuras* con *acción*, sin tener en cuenta que la acción no tiene necesariamente que manifestarse como actividad física: esta puede ser interior. En ese caso se encuentran la mayor parte de las historietas de LPO, no sólo ésta.

En definitiva podemos resumir la historieta, tomando como corolario el fragmento final de Platón, en el anhelo por parte del protagonista por "*reunirse y fundirse en el amado y convertirse de dos seres en uno solo*", y así recuperar "*nuestra primitiva naturaleza*" en la que "*constituíamos un todo*".



## [11] "Balada de Alguien Más"

(nº 13, Febrero- 85, págs. 4 y 5)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas (par-impar).

### REALIZACIÓN

B/N. La caja es en ambas páginas de 200 x 274 mm, y en ambas figura en la parte superior un rectángulo en el que se reparte el título, "Baladas" en el primero (izda) y "de Alguien Más" (dcha). Estos rectángulos, al igual que ocurre en el resto de las viñetas, están resueltos mediante gruesos trazos ligeramente irregulares, como realizados a pinleladas, y que pueden recordar a los márgenes entintados de los grabados xilográficos.

La caja del espacio dedicado a las viñetas narrativas es de 200 x 234 mm. La caja se divide en tres secciones horizontales que generan una sola viñeta por sección, excepto en la central, que se subdivide en dos. En total cuatro viñetas narrativas en cada caja.

En las dos páginas se repite la misma distribución.

Como queda dicho, el perímetro de las viñetas rectangulares aparecen rotuladas con el mismo trazo grueso irregular que acabamos de describir, están realizadas posiblemente con pincel y dejan un canalillo de separación entre viñetas que oscila entre 3 ó 5 mm.

### **TEMA**

Las prisas en vida moderna de una ciudad, y en un segundo plano, la soledad individual en medio (y a pesar) de las aglomeraciones de gente.

### **ANÁLISIS COMPOSITIVO**

En primer lugar observaremos cómo se divide la caja de página y se originan las proporciones entre las viñetas.

Aparentemente el alto de la página parece dividirse en tres partes y media para generar las franjas horizontales que darán lugar a las viñetas. Sin embargo, tras una observación más atenta, nos podremos dar cuenta que hay ligeras variaciones entre las alturas de estas. Esto es debido a que en realidad LPO vuelve a aplicar la división áurea para establecer las medidas.

La franja inferior (última fila de viñetas) tiene por altura la misma medida que la sección central de la división áurea del alto total de la caja.

Restando esa medida, si realizamos la misma operación a la altura de caja restante nos saldrá la dimensión de la cabecera correspondiendo, de nuevo, a la menor medida áurea central.

Las dos franjas centrales corresponden, a su vez, a las magnitudes mayores de la división áurea.

El resultado final, al variar las dimensiones de las alturas de las filas de viñetas, logra así un conjunto armónico, dentro de la diferencia y evitando la repetición monótona.

### **Contenido de las viñetas**

El rectángulo de cabecera de la 1ª página contiene en su interior la palabra "*Balada*", mientras que en el espacio correspondiente de la segunda página se continúa el título con el resto del texto: "*de Alguien Más*". Funcionan pues como cabeceras de titular, y como no tienen relación con el desarrollo de la historia, prescindiremos de ellas para analizar la historieta en adelante.

El resto de la página queda entonces dividida a lo alto, como hemos indicado, en tres bandas horizontales de similar altura, con la banda central escindida simétricamente a lo ancho en dos partes, de donde se originan cuatro viñetas en cada página (dos grandes que ocupan todo el ancho de la caja, la primera y cuarta de cada página, y dos pequeñas, la segunda y tercera) que adoptan una disposición semejante a dos "*H*" (*haches*) tumbadas.

Son así en total ocho viñetas, cuatro grandes y cuatro pequeñas (la mitad éstas de las anteriores) en las que se desarrolla el dibujo de otras tantas imágenes mediante las que se narra una corta acción, para lo cual se sigue una lectura secuencial *normalizada*, de izquierda a derecha y de arriba abajo, que podremos utilizar para numerar las viñetas dibujadas (dejando a un lado las dos *viñetas* superiores dedicadas al titular) del *uno* al *ocho*. Así las viñetas grandes serán las correspondientes al uno, cuatro, cinco y ocho; y las pequeñas al dos, tres, seis y siete.

En las viñetas uno, dos y cuatro el dibujo del protagonista ocupa un lugar destacado en la composición de cada imagen, siendo presentado en primer plano de la cara (frontal en la primera y los perfiles izquierdo y derecho en las otras dos). En las viñetas restantes los planos son más generales, mostrándonos el entorno inmediato del personaje protagonista, que aparece en todas ellas pero ocupando ahora posiciones más discretas.

En cuanto al texto, su volumen es pequeño y el aspecto visual del dibujo adquiere la primacía en la percepción y seguimiento de la historia, pero de todas maneras la lectura del texto es imprescindible para su comprensión. Sólo la tercera viñeta se presenta sin texto alguno, mientras que en resto de viñetas aparece al menos alguna frase.

En las viñetas cuarta y octava, ambas finales de página, se introducen ciertas variaciones en el tratamiento narrativo.

En la cuarta se introducen en el interior de la viñeta dos filacterias, con forma de rectángulo vertical, que flanquean el motivo del dibujo central. El dibujo además varía en relación con el resto de la historieta: su planitud es resaltada por un fondo geométrico (que puede recordar los grafismos empleados en algún tipo de artesanía o a una celosía medieval).

No en balde la historieta rezuma sabor a xilografía medieval: tratamiento de las masas blanco/ negro y perímetro de las viñetas que, como ya apuntábamos anteriormente, puede recordar los márgenes de las planchas de un grabado.

Así el fondo de esta cuarta viñeta, resuelto con este motivo geométrico repetitivo, sirve, por una parte, para unir visualmente las filacterias a la escena de los personajes, pero sobre todo para traducir de un modo visual lo que es la única ruptura del tiempo narrativo de la historieta, es decir, del único *flash-back* que LPO introduce en la secuencia de imágenes.

Naturalmente, para hacer entender en un lenguaje visual una ruptura temporal LPO le hace corresponder a esta una ruptura *espacial*. Al modo en como se mostraba el tiempo presente le correspondía un modo de representación espacial: cuando el tiempo que se narra cambia, rompe la secuencia cronológica, se trastoca el modo de representar el espacio. Y así LPO nos lo quiere subrayar mediante ese recurso de *aplanar* el espacio descriptivo y con el que consigue *atemporalizar* la escena.

El hecho de que ésta sea recordada en la mente del protagonista queda recalcado también por el recurso de presentar la escena fundida visualmente con el perfil de la cabeza del protagonista, cuya cara mira hacia nuestra izquierda y así el volumen de su cabello se funde por la parte superior con el perfil del lar de la chimenea, que sirve como fondo de la escena recordada, y también con la larga melena de la primera mujer que flanquea la escena por la izquierda.

Pasando a la octava y última viñeta de la historieta, en ella se presenta otro recurso visual, esta vez con el objetivo de representar en una sola imagen una secuencia de momentos que se suceden en el tiempo: el protagonista aparece representado cuatro veces en la misma escena/ viñeta.

Las figuras del resto de los personajes se nos aparecen entonces como congelados, a lo que contribuye también el hecho de que el interior de sus figuras no contengan modelado alguno, se presenten blancas en oposición al abrigo del protagonista, negro con grafismos blancos, y los pantalones rayados.

Este recurso, mediante el que el protagonista aparece dibujado cuatro veces, caminando, y que corresponderían a cuatro momentos

sucesivos del movimiento a lo largo de su trayecto por un paso de peatones, recuerda bastante a las fotos secuenciales de un modelo en movimiento (\*). Este recurso, desde luego, no es novedoso en el género cómic como se puede comprobar en Gasca y Gubern (pg 274 y ss) y podría equivaler al fotomontaje o al fundido fílmico.

(\*) Cualquier sucesión de imágenes de este tipo nos evoca las primeras experiencias fotográficas del análisis del movimiento que tuvieron lugar, de un modo muy intenso, entre 1870 y 1914. Entre los fotógrafos pioneros en estas búsquedas debemos destacar, especialmente entre otros, a Muybridge, Marey y Londe, cuyos trabajos tuvieron una gran repercusión en diferentes ámbitos.

### Interpretación

Como hemos visto, las dos terceras partes de las viñetas con las que se estructura la historia son imágenes largas, panorámicas, a las que nos hemos referido también como *grandes*. Las viñetas alargadas ralentizan la apreciación de la imagen y determinan así una lectura de *tempo lento*, pausado, mientras que las *pequeñas*, o mejor, las *cortas* (mitad de las largas) propician una lectura más rápida.

Podríamos así comparar la disposición de las viñetas con una organización *musical*, donde las viñetas largas funcionarían como notas largas, y por lo tanto lentas, y las viñetas cortas funcionarían como notas rápidas. La serie de *viñeta/ notas* quedaría así dispuesta tal como: *larga- corta- corta- larga* (primera página), y de nuevo: *larga- corta- corta- larga* (segunda página).

Tal combinación de viñetas largas y cortas, o sea, lentas y rápidas, equilibra la impresión global de la historieta.

En definitiva, LPO estructura la historia visualmente para que corresponda al espíritu que ya anuncia su título: el de ser una *balada*. Y para cumplir este fin el autor se sirve tanto de recursos visuales como literarios.

LPO conjuga en la historieta pares de opuestos: lecturas de viñetas rápidas y lentas, como acabamos de señalar, pero también una sensación de quietud (en el protagonista) en contraposición con los personajes de su entorno (en la tercera viñeta de la primera página y en todas las de la segunda, de la quinta a la octava).

En dichas viñetas esta oposición se subraya con un contraste visual: el personaje central se percibe más *denso*, al estar realizado gráficamente en negro con trazos blancos, mientras que el resto de personajes están contruidos con líneas negras finas sobre fondo blanco, y sin apenas grafismos volumétricos (\*).

(\*) Subrayaremos cómo esto sucede claramente a partir de la tercera viñeta, ya que en las dos primeras, que juegan el papel de introducción y presentación del personaje, la resolución gráfica del protagonista no difiere del resto de personajes que le rodean.

También observamos lo que sin duda podemos considerar una broma visual del autor: la cabeza de un personaje, el primero por la izquierda en la primera viñeta de la segunda página, y que es el único que está modelado en volumen, a pesar de que es un elemento de fondo sin significado especial alguno (lo que en el cine equivaldría a un figurante para *hacer bullo*).

Así podríamos decir que el ritmo lento de balada se centra en el personaje central, pero que ese ritmo no es monocorde (y por lo tanto aburrido) al introducir un elemento visual dinámico y complementario, algo así como una *melodía visual* secundaria viva y vertiginosa.

En lo que se refiere al contenido literario, lo primero que se nos destaca es el tono intimista con el que el autor se dirige a nosotros, mediante el que consigue que una relación más “personal” con su lector (uno se siente tentado a pensar que la obra está concebida especialmente para él). Esto el autor lo consigue fundamentalmente a través del texto ya que en el transcurso de toda la historieta no existe un dialogo entre personajes, sino que todo el texto sirve para manifestar (manifestarnos, a cada lector en particular) las reflexiones del protagonista, y sólo en la cuarta viñeta un bocadillo refiere una frase de otro personaje.

Pero como veremos esta viñeta es un *flash-back*, y mediante ella asistimos al recuerdo de una acción en tiempo pasado al que nos remite el protagonista. El lector asiste así a las *confidencias* del protagonista, estableciéndose de este modo una identificación emocional con él. Esto, en rigor, lo que resulta ser es un recurso narrativo del que se sirve LPO para construir esta historieta, presentando tal reflexión no como suya sino de su personaje.

Nuestra relación con el personaje se inicia desde la primera viñeta, en la que se nos presenta visualmente, y en la que ocupa la zona central,

en el vértice de una "uve" formada por rostros que corresponden a otros desconocidos personajes que le rodean. Él mismo sería un personaje desconocido más para nosotros si no fuera porque a través del texto asistimos a sus reflexiones, y por las que comprendemos a partir de ese instante que el resto de personajes que le rodean son meros figurantes.

Iniciamos así nuestro acercamiento a él, y lo hacemos por medio de sus cavilaciones en torno a una llamada telefónica que el protagonista no pudo llegar a contestar, echo que nos es referido en las dos primeras viñetas. El vínculo que se establece con el lector está impregnado de cierta intriga, cierto *suspense*, debido a esa llamada no contestada.

La tercera viñeta establece una pausa, un silencio, ya que es la única en la que no hay texto alguno, como ya habíamos señalado. En ella el plano se abre y sirve así para presentarnos el entorno inmediato de nuestro personaje, en la que se le ve apartado a un lado de la viñeta por una marabunta de personajes que, ensimismados, se precipitan de izquierda a derecha como poseídos por alguna extraña fiebre compulsiva.

Es entonces cuando en el discurso literario y visual aparece una viñeta que resulta ser clave en la narración: es la cuarta, la inferior apaisada, con la que se remata la primera página.

### **La cuarta viñeta**

En esta viñeta se nos da a conocer un acontecimiento concreto y cercano en el tiempo para el protagonista que ahora rememora, y con el que se consiguen dos objetivos al menos. De una parte, se justifica la actitud reflexiva que desencadena la percepción de las prisas del enjambre de gente en el que se ve envuelto el personaje cada vez que sale a la calle, al menos a lo largo de la historieta (experiencia que en una gran ciudad todos hemos tenido en alguna medida). De otra, se consigue un acercamiento *sentimental* al protagonista, haciéndonoslo emotivamente más cercano, más creíble e identificable.

Esta viñeta resulta ser excepcional en su tratamiento ya que en primer lugar, en lo literario, es la única en esta historieta en la que LPO utiliza el recurso de las filacterias en las que se continúan las consideraciones del protagonista, mientras que el bocadillo que aparece en ella corresponde a una determinada frase pronunciada por una chica, Livia, en una reunión de amigos. Esto lo podemos suponer

porque el dibujo nos presenta un corro de cinco personajes sentados, con un acogedor fuego de chimenea de fondo, en el que el propio protagonista aparece ligeramente de espalda, en tres cuartos, por lo que le podemos reconocer.

Esta frase es la única que se dice (que es pronunciada) en toda la historieta, y asimismo, es la única que no procede del protagonista: los restantes textos son todos de él y se nos comunica que corresponden a un monólogo interior, y no "*hablados hacia el exterior*", debido a que LPO dirige el globo hacia el personaje por medio de *burbujas*, y no con líneas continuas.

Sucede también que no llegamos a conocer el nombre del protagonista, pero sin embargo sí nos es referido el nombre de Livia. Lo primero, sumado a la incógnita del autor de la llamada telefónica, sirve al autor para crear cierta tensión durante el pequeño relato y así obtener y conservar, a su vez, la atención e interés del lector.

Con lo segundo, con la atribución del nombre Livia a ese personaje, se viene a subrayar la importancia que tiene su frase, hasta el punto de merecer la personalización.

La frase es la siguiente: "*Somos medievales acelerados por la manía nerviosa del progreso. Y bien mirado, no hay tanto motivo para la prisa...*", y con ella el personaje de Livia, a pesar de aparecer solamente en esa cuarta viñeta, adquiere un relieve considerable debido a que su frase parece convertirse en el motivo último desencadenante de la reflexión del protagonista ante las prisas de quienes le rodean, y por extensión, sobre la vida acelerada de nuestras ciudades. Es la frase clave en torno a la que gira el resto de la narración.

Ya hemos aludido antes al hecho de que con esta viñeta se establece un *flash-back*, es decir, una viñeta en la que se rompe el discurrir temporal de la acción con la que se inicia la historia durante las tres primeras viñetas, y en la que se dedica a rememorar un acontecimiento pasado. Para ello LPO recurre a presentarnos un perfil de la cara del protagonista, y es la línea que empieza delimitando la cabeza la que acaba por delinear, a modo de *fundido* cinematográfico, la cornisa de una chimenea que sirve como fondo al dibujo que representa la escena de la reunión en la que se pronuncia la frase a la que antes aludíamos.



Esta es por tanto una viñeta *atemporal*, y visualmente el dibujo así lo manifiesta. El fondo de la viñeta es uniforme, a la manera medieval, negando toda representación espacial. Está constituido por una rejilla de motivo geométrico, pintando el grafismo en blanco sobre un negro de fondo, sobre al que a su vez se superpone el dibujo de la cabeza fundida con la escena mencionada. Tal fondo, junto con el uso de las filacterias, refuerza el aspecto *medieval* de esta imagen.

### **Dos recursos visuales**

Después de lo analizado en la página par, en la impar destacan especialmente dos recursos plástico-visuales.

El primero de ellos se refiere, ya lo habíamos señalado anteriormente, a cómo el protagonista se diferencia plásticamente del entorno de manera sutil (pero suficientemente significativa) en una oposición permanente de *negro/blanco*  $\Leftrightarrow$  *blanco/negro*.

Pero, a la vez, también LPO diferencia al personaje presentándole en una actitud pasiva, contemplativa. Así es como percibimos al protagonista como una *isla* en medio de la vorágine humana que lo envuelve.

Este personaje asume así un papel de observador de la situación en la que él mismo está inmerso. Pero en la medida en la que se hace consciente de la circunstancia, en la medida en la que se hace vehículo de reflexión sobre ella, se convierte también en un reflejo de nosotros mismos: nosotros observadores *externos*, lectores, de la historieta de la que el personaje es parte integrante, aunque no se sienta identificado.

La falta de identificación por parte del personaje con su entorno puede reflejar, posiblemente, una actitud similar por nuestra parte si nos hallásemos en una situación similar (\*).

---

(\*) La paradoja se cerraría si nosotros mismos estuviésemos leyendo la historieta en medio de la vorágine de una gran urbe.

*Manual de uso:* si el lector no se halla en dicha situación no se necesita más que un traslado temporal a un entorno metropolitano.

El segundo recurso visual que merece una mención especial sucede en la octava y última viñeta. A lo largo de esta se presenta una escena

en la que el personaje central aparece hasta cuatro veces caminando en medio de una multitud de personas, todas ellas cruzando un paso de peatones. El protagonista se dirige de izquierda a derecha, siguiendo el mismo sentido de la lectura, con lo que se resalta la *no simultaneidad* de los cuatro dibujos que representan al personaje, sino que al contrario, se subraya que la acción corresponde a cuatro momentos que se suceden en el tiempo.

Esta presentación en el mismo dibujo de cuatro momentos distintos de una manera simultánea, y aunque es un recurso que ha venido siendo utilizado por los artistas occidentales en diversos tiempos, enlaza con cierto interés por el arte medieval y, en general, *primitivista*.

### **OBSERVACIONES**

La combinación de los recursos narrativos visuales y literarios de los que se sirve LPO dan como resultado una historieta de carácter metafórico y que no se halla desprovista, de nuevo, de cierto grado de intimismo impregnado de melancolía.

## [12] "Balada... ..onírica"

(Nº 14, Marzo- 85, págs. 4 y 5)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Por primera y única vez LPO sangra los límites interiores de las dos cajas para crear una sola caja apaisada en la que el dibujo continúa de una a otra página através del plegado interior. Las medidas de esta viñeta son 420 x 274 mm.

### TEMA

El título es esclarecedor a este respecto, ya que LPO centra el *leit-motiv* de esta historieta en la *representación* gráfica de un mundo onírico que, finalmente, deducimos que serán los pertenecientes a un personaje que aparece en el dibujo.

Por primera vez en todas historietas de LPO en el MADRIZ el tema de la historieta es desarrollado sirviéndose de recursos visuales de manera fundamental, quedando los literarios en un segundo plano.

## ANÁLISIS COMPOSITIVO

Como ya habíamos señalado en la introducción general a las obras de LPO, esta es la 1ª historieta en la que el autor plantea una composición de los elementos gráficos caótica, aparentemente desorganizada. Y esto es así porque, desde un punto de vista práctico, entre la esquina superior izquierda y la inferior derecha (únicos puntos de referencia cultural que LPO respeta y que aprovecha para que supongamos un principio y un final de lectura) no se nos impone un recorrido visual o narrativo, sino que, al contrario, caben diversos recorridos que sólo a nosotros nos cabe decidir en cada ocasión.

El carácter aparentemente caótico del conjunto lo consigue LPO al no establecer una perspectiva única que domine la totalidad de la imagen, sino que la compone con diversas escenas engarzadas entre sí, pero cada una de ellas con una perspectiva propia e independiente de las demás. Rompe así con la composición de *centro único*, que venía siendo habitual, y la trastoca por una de *centro múltiple*.

Así pues, el conjunto de la composición queda establecida por el ensamblaje aleatorio de diversas escenas, cada una de las cuales llegan a poseer su propio carácter gráfico dentro del estilo reconocible del autor. Pero a su vez en el interior de esta composición late un ritmo visual en oblicuo, que viene dado por la acción de líneas no explicitadas que atraviesan la gran viñeta en diagonal, de *arriba- derecha* hacia *abajo- izquierda*, y que por tanto se oponen e interactúan con otra diagonal, la que de un modo inconsciente nos sentimos impelidos a buscar debido a nuestra costumbre de lectura, es decir, con la que viene marcada por la dirección de *arriba- izquierda* a *abajo- derecha*.

De esa oposición/ interacción entre las dos grandes diagonales nace el dinamismo de la composición. Además, al encontrarnos *atravesadas* las líneas de fuerza mencionadas en oposición al sentido de lectura, funcionan de hecho como escalones que diversifican los posibles caminos de nuestras miradas, y van rompiendo así como en una cascada los posibles itinerarios de lectura que se nos vayan presentado.

Además cabe reseñar también que si en la organización de la historieta rompe con los esquemas hasta ahora habituales, también varía aquí con la disposición de los titulares. El principio del encabezamiento se sitúa, como suele ser natural para nuestros hábitos de lectura, en la esquina superior izquierda de la primera página, en

donde figura la primera palabra de las dos que componen el titular: "*Balada...*".

Esta palabra está dibujada con versalitas con triple perfil a mano (como es habitual en LPO, por otra parte) y los espacios entre letras están macizados en esta ocasión con un rayado horizontal. Justo debajo, con parte de su cabeza montada sobre un par de caracteres, se sitúa la primera figura a la que le prestaremos atención (por el sentido de la lectura). Se trata de un personaje que se está acostando en la cama y que está extendiendo un brazo hacia la derecha, para apagar una lámpara de mesilla de noche. La primera palabra del titular funciona como si pudiera ser el cabecero de la cama.

El final del titular, la segunda y última palabra, "...*onírica*", aparece en la esquina inferior derecha, es decir, en la función del punto final. Y aparece como estampada en la sábana de la cama, arrugada por encima del personaje que aparece desaliñado apagando el despertador (el verdadero punto final).

## INTERPRETACIÓN

El sentido que se le quiere dar a este conjunto desordenado, hora es ya de decirlo, es el de sugerirnos (más que representar) la fusión de imágenes oníricas, y en general de escenas que nuestra mente nos presenta vívidas, y que se nos suceden a lo largo de una noche.

La clave para interpretar la historieta de ese modo no es nada esotérica, al contrario, nos la da el autor al situar a un mismo personaje en la esquina superior izquierda (que identificamos como inicio de la historieta) y en la esquina inferior derecha (que tomamos como final). En ambas escenas aparece acostado en la cama, primero en actitud de apagar la luz de una lamparilla sobre una mesita de dormitorio, y luego en actitud bostezante apagando un reloj despertador.

Para que no quepan dudas a este respecto, y como ya hemos reseñado, por encima de la cabeza de este personaje, en el principio, se rotula la primera parte del título, "*Balada...*", y en la otra, en la final, aparece rotulada sobre el embozo de la arrugada sábana la segunda parte, "...*onírica*" (en mayúsculas rotuladas a mano en ambos casos).

Queda establecida así la presencia de un personaje que será el que hile y otorgue consistencia al por qué del conjunto de escenas dibujadas. A pocas personas se les esconderá entonces el sentido onírico e

ilusorio que se le quiere dar a las escenas que se interponen en medio de estas dos mencionadas.

La ligazón de esas escenas ensoñadas parece responder a un patrón de posible dibujo *automático*, en el que cada escena toma un elemento de la contigua (o contiguas) reinterpretándolo, dándole otro significado que sugiere el desarrollo de otro motivo que no tiene nada que ver con los que le rodean.

El hecho de que realmente nos encontremos ante un *dibujo automático* o no, de que se trate de una obra realizada de modo totalmente inconsciente por parte del autor (es decir, sin que el autor mismo tenga conciencia de lo que ha realizado) o de que nos encontremos ante una apostura predeterminada de mostrarse (y de parecer) con la mente libre de asociaciones racionales es lo de menos. Lo de más es que consiga el fin de transmitirnos la *sensación representada* de que al contemplar esta obra nos hallemos ante un mundo onírico, en el que prima lo inconsciente por encima de lo voluntario, de lo aleatorio, fortuito o casual por encima de lo lógico, deliberado o previsible.

Nos consta que el autor no recurrió, en este caso al menos, al apoyo de sustancias alucinógenas, entre otras cosas, porque el resultado gráfico no hubiese conseguido tan homogéneos efectos plásticos como los que analizamos.

Pero un solo autor si puede proceder a realizar una obra como esta proponiéndosela como si fuese un *cadáver exquisito*. Lo singular del caso será que uno juega consigo mismo y deberá solucionar el problema de evitar las asociaciones directas o lógicas él solo.

Es decir, el autor deberá proceder tratando de olvidar lo que acaba de hacer en tal sector del papel un momento antes (horas o días), tratará de *lavar* su memoria de lo ya dibujado.

Para ello podrá recurrir, por ejemplo, al tapado de los dibujos realizados anteriormente dejando entrever sólo algunas líneas y que estas den lugar a una sugerencia nueva (con respecto a lo concebido antes), según el método ya clásico de los surrealistas. O podrá intentar embotarse en el dibujo de cada escena como si abordase la realización de pequeñas escenas individuales en papeles independientes, como *olvidándose* de que se trata en realidad de un solo gran panel.

Pues es precisamente ahí donde radica el quid de la cuestión, en que el creador debe proceder a la realización de la obra asumiendo la actitud de "*como si se tratase de ...*", o sea, como si se tratase de "*olvidar*", como si se tratase de "*soñar*", en definitiva.

Y así, en cuanto a las soluciones prácticas que aplica LPO para ligar el conjunto, encontraremos diversas muestras de cómo se aprovecha de recursos *gestálticos*, como por ejemplo jugar con la percepción de los cuerpos y sus huecos, con los espacios llenos y los vacíos, con las masas de tinta y del blanco del papel, para enlazar unas escenas con otras.

Si atendemos al planteamiento de la historieta en un sentido formalista, su desarrollo nos recuerda las viñetas panel o las viñeta "*río*", aunque con la diferencia señalada de no imponer un sólo cauce para su curso.

La elección de un motivo así ("*río*") le sirve en realidad para establecer una connivencia con el lector/ espectador a través de la cual jugar con el lenguaje gráfico asociado a la representación visual de los sueños y así conseguir un *campo de juego* referencial muy amplio. Invita al lector/ espectador a ir desvelando las variadas referencias (plásticas, literarias e incluso filosóficas) que desarrolla con sus dibujos, y esto lo hace apelando a su sentido del humor (lo que no es menos importante).

Ya habíamos mencionado en la introducción a la obra de LPO el hecho de que en la segunda serie ("*Onírica*") primaba la asociación libre sobre la inducción consciente de los temas, en contraste con el diseño premeditado y escrupuloso de esta primera serie ("*Baladas*"). Pues bien, he aquí la excepción, ya que en esta "*Balada onírica*" se da el primer ensayo en tratar de construir la mayor parte de la historieta desde el hallazgo casual y la asociación espontánea de ideas. A partir de esos elementos aleatorios como punto de apoyo el autor genera también algunos elementos conscientes, fundamentalmente de carácter humorístico, y que son tanto de índole visual como literario.

Por ejemplo, por mencionar algunos gags visuales, podemos ver como la aparente patilla de un personaje es un dibujo de un calcetín, o como el estampado de la sábana con profusas estrellas se convierte en el cielo de un horizonte marino y que, a la vez, las estrellas se transforman en hormigas sobre una mano contigua (¿habrá que citar "*El perro andaluz*"?); o como en muchas ocasiones se juega con los

contornos de una figura para generar el perfil compartido de otra diferente.

En cuanto a los escasos textos que introduce, son todas frases cortas, que vienen a comentar alguna peculiaridad del entorno visual, expresando en la mayor parte de las ocasiones juegos de palabras con ambiguos y/o dobles significados. Como por ejemplo cuando al lado de la imagen de un buda levitante/ tembloroso figura la frase "*Budosa situación*" (juego entre *buda* y *duda*- de *dudosa*-); o como cuando, en medio de uno de los escasos espacios blancos, aparece escrito "*Loor vacui*" (jugando con la frase hecha "*horror vacui*" y el *loar* el espacio blanco ¿como silencio en medio del ruido visual?).

Otros golpes de efecto juegan con el contraste fonético entre el español y el inglés, como cuando debajo de un ojo aparece un "*Eye, tu!*"; o como, a cada lado de las cabezas de una pareja de enamorados, se escribe "*You're so beautiful to me ...*" (¿aludirá conscientemente a la conocida canción de Cocker?) y al lado de la chica aparece un castizo "*Y tu pá mi, no veas ...*".

Por último, y para rematar este análisis, subrayando la dificultad que tiene un intento de interpretación objetiva de la obra (de esta y de cualquier otra de estas características) mencionaremos una frase que el autor deja caer cerca del margen derecho (mitad superior) de esta viñeta-panel, y que reza así: "*Cuajado sueño de símbolos triviales?*". Pues eso, que nos quedamos con la duda.



## [13] "Balada Demencial"

(Nº 15, Abril- 85, págs. 10- 11- 12 y 13)



### EXTENSIÓN

Cuatro páginas enfrentadas dos a dos.

### REALIZACIÓN

B/N. La caja de las cuatro páginas mide 200 x 260 mm. La cabecera se sitúa en la primera página, dejando una caja de viñetas de 200 x 224 mm.

### TEMA

Personaje en busca de autor, bueno, de argumento para la historieta en la que se encuentra (paradoja: la búsqueda trama finalmente el asunto de la historieta).

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

El autor parece plantearse en esta ocasión la historieta dividiendo el espacio (tiempo de lectura) en *octavos*, ya que la historieta consta de cuatro páginas, de las que al menos las tres primeras se ven divididas en dos mitades en las que la distribución de las viñetas es diferente de una a otra, creando así seis *regiones* que contrastan entre sí en cuanto a su diseño. Se pueden entender como concebidas para un espacio apaisado (aunque sabemos que este no es el caso) que equivale a la

mitad de página que tenemos delante. La continuidad de la lectura vendrá sugerida por el personaje y el tratamiento gráfico con el que se resuelven las imágenes (aunque también presenta ciertas variaciones a este respecto).

En la cuarta y última página el fraccionamiento del viñetaje adquiere una presencia singular, en la que se hace menos aparente esa dualidad compositiva, pero que sigue existiendo también en este caso. La diferencia estriba en que la pauta diseñada aquí se hace menos evidente que en las páginas anteriores. Esto se debe a que a las cuatro filas de viñetas se les otorga una altura diferente para cada una de ellas, pero que son magnitudes proporcionales entre ellas tomadas dos a dos. Se puede adivinar ya, a simple vista, que entre esas medidas se establece una proporcionalidad armónica.

Ahora abordemos el análisis particular de las tres primeras páginas.

### **La primera página**

En la parte superior nos encontramos con una franja de unos 3'5 cm en la que se muestra el texto del título. Esta medida es aproximada debido a que este espacio no viene recuadrado, y así el texto pisa sobre un blanco que se extiende hasta los márgenes, al estilo de las manchetas de cabecera.

Los caracteres de este texto imitan a la tipografía normalizada, sin esconder que están dibujados a mano. Se reproduce un tipo de letra *bold*, sin *serif*, con las letras iniciales de las dos palabras en mayúscula, las cuales se refuerzan asociándoles a los trazos verticales (se pueden llamar también asta o fuste principal) de dichas letras, la "B" y la "D", una franja decorativa en la que se introduce un tema ilustrativo, en este caso unos esquemas de sonrisas (¿referencia al *Gato de Cheshire* de Carroll?), así como el año, en la "B", y la firma de autoría, en la "D".

Las letras que poseen palo alto (o rasgo ascendente, como es el caso aquí de las dos "l" y la "d") se las remata con un sombrero de papel (aparentemente de periódico) o con un embudo, a modo también de sombrero. En ambos casos la intencionalidad es clara por relacionar objetos, texto y contenido de la historieta que con él se presenta, con las disfunciones mentales.

Debajo de esta *mancheta/ titular* comienzan las viñetas. La primera es cuadrada, de 10x10 cm, y en ella se presenta al protagonista. Esta

viñeta es la más grande de esta primera página, y podemos entenderla como una *viñeta capitular*, es decir, que preside en importancia al resto de las viñetas. Su límite inferior señala la divisoria de la mitad de página, como ya hemos señalado anteriormente. A su lado dos viñetas apaisadas se reparten el espacio restante de esta primera mitad, aproximadamente de unos 10x9'5 cm.

La mitad inferior se presenta un esquema diferente: una viñeta apaisada que ocupa todo el ancho de la caja (20 cm) y con 5 cm de alto, mientras que la página se cierra por una fila de tres viñetas de iguales dimensiones, 7'2x6'6 cm.

La viñeta apaisada no posee contorno propio, sino que se define por los contornos de las contiguas, por arriba y por debajo, mientras que por los lados se funde con el blanco de los márgenes, respetando sin embargo el dibujo la caja de página. De este modo queda establecido un paralelismo visual con el espacio del titular, creándose un ritmo repetitivo en el diseño de la página.

### **Segunda página**

En esta página la mitad superior está resuelta con una sola viñeta que se acerca al concepto de *viñeta-panel*, pues en ella suceden diferentes escenas que pueden considerarse independientes entre sí, aunque podamos distinguir cuatro espacios diferenciados.

Los cuatro son alargados, ocupando de lado a lado la viñeta. En primer plano se nos presenta un espacio "*realista*" (aunque contenga elementos fantásticos como la figura de la parca) y en él figuran sólo tres personajes: la mencionada figura esquelética, un personaje barbado con abrigo y guantes raídos (al leer el texto confirmaremos que se trata de un vagabundo, un "*sintecho*") y nuestro protagonista. Si el conjunto de la viñeta bien podríamos considerarlo como un plano general, estos tres personajes se nos muestran encuadrados en un primerísimo primer plano, con un corte hacia la mitad del torso, y entre ellos se establece el diálogo principal de la viñeta. Condimentando esta primera escena hallamos tres elementos fragmentarios, pero que contribuyen a concebir el ámbito en el que pasa la acción: un techo de coche, un buzón de correos y una señal de parada de autobús urbano (y cuyo texto tiene cierta relevancia, como mencionaremos más adelante).

En un segundo plano aparece un conjunto de personas, todas ellas en movimiento pero a la vez en contacto físico y/o visual, que suponen

como un panel de trasfondo de la primera escena, como una textura escenográfica que juega con la paradoja de la inmovilidad del dibujo y del movimiento representado por aquel. En este espacio no se producen diálogos ni texto alguno procedente de los personajes.

En un tercer plano se desarrolla una escena *fantástico-onírica* y que se presenta según la fórmula medieval de mostrar tres tiempos consecutivos de la acción en ese mismo espacio. Esta escena la protagonizan dos estrafalarios personajes: una especie de payaso saltimbanqui que marcha haciendo equilibrio sobre un tronco cilíndrico y otro que porta un disfraz de jinete (un burdo robot sobre un caballo de juguete) y que parece ser el jefe del primero. Tan quimérico equipo despliega un alucinante diálogo por el que podemos suponer que se trata de unos representantes de la *autoridad competente*, o al menos así lo deben de creer ellos.

El caballo, de grandes lunares negro sobre blanco, lo lleva puesto al revés, de tal modo que produce cierta confusión en un primer momento, pero la dirección de sus pies y la lógica del sentido del diálogo (los bocadillos a lo largo de las tres escenas) podemos saber que el sentido de la marcha es de izquierda a derecha. También de dicho diálogo podemos deducir que el primero, el titiritero, se llama Bolilla, y el falso jinete Sr. Bizarrón.

Se percibe claramente el sentido burlesco de esta escena, en actitudes, apariencia, diálogo y hasta en los mismos nombres, que bien pudiera ser el embrión de otra historia propia de una opera bufa.

Y por último reseñar un cuarto plano en esta viñeta, que es puramente connotativo, a modo de un decorado escenográfico, con el que se nos transmite el ámbito urbano en el que se desarrollan el resto de las escenas.

### **Tercera página**

Esta es la primera de la segunda doble página, y en ella nos encontramos con dos mitades diferenciadas, compuestas cada una por dos viñetas. La mitad superior está compuesta por un par viñetas horizontales (de 20 x 7,1 cm. cada una) y la inferior por dos verticales, casi cuadradas (de 9,8 x 11,4 cm. c/u).

Por lo tanto las dos superiores, de formato panorámico, ocupan un poco más de la mitad de la caja total (20 x 14,3 cm.) frente a las dos de abajo (20 x 11,4 cm.).

Las viñetas de formato panorámico están resueltas ambas de la misma forma: dos personajes principales en un primer término que producen los únicos diálogos en ellas, mientras que en un segundo plano se desarrolla una escena muda que sirve de fondo y define el ámbito en el que transcurre la acción.

Este ámbito no es otro que el escolar y los protagonistas son el personaje central y otro que se nos presenta en un plano de igualdad visual, un "*profesor-policia*" (por su actitud, su diálogo y la estrella de *sherif* que lleva en el pantalón). Ambos personajes están dibujados en *plano americano*, ocupando en las dos viñetas el centro de la imagen el profesor, mientras que el protagonista, que se desplaza de izquierda a derecha, ocupa en la primera el extremo izquierdo y en la segunda el derecho, a punto ya de salir de cuadro.

Por contra, el "*profe-sherif*" marcha en sentido contrario, de derecha a izquierda, y en la segunda viñeta gira la cabeza hacia atrás, en dirección al protagonista.

A todo esto, el fondo, una escena de alumnos adolescentes en sus pupitres escolares, se nos presenta en dos actitudes. Hacia donde se dirige la mirada del profesor (autoridad) muestran una aparente tranquilidad, sentados ante el pupitre en actitud de trabajo (aunque mantienen los ojos dirigidos hacia el controlador). Por detrás de la mirada de este, a sus espaldas, se produce un jaleo en el que chicos y pupitres vuelan por los aires (sin producir ningún ruido, sorprendentemente).

Las dos viñetas que ocupan la mitad inferior de la página representan ya otro escenario, un exterior en las afueras de la ciudad, según podemos deducir del paisaje de fondo, en especial en la primera de ellas, la izquierda. En estas aparece el protagonista y un nuevo personaje con unas características gráficas muy singulares.

Este personaje se nos muestra construido por unas formas geométricas muy forzadas (ondulaciones, aperturas de ángulos marcadas visualmente, grafismos *tachistas*, etc) que le dan un aspecto de lo que podríamos llamar "pretendidamente novedoso", "posmoderno" y sofisticado. Este carácter de personaje *à la page* viene subrayado además por la tipografía con la que se materializan sus palabras. El texto está compuesto por una mezcolanza caprichosa de mayúsculas y minúsculas, de palo fino y negrita, que recuerda a un collage

tipográfico a la moda, pero también al típico texto anónimo de secuestro pelicularo.

Y por lo que se deduce de su monólogo, un globo en cada viñeta, nos hallamos ante otro "*personaje-en-busca-de-autor*", aunque este además parece, por sus quejas, que está encuadrado en representar papeles de "*guaperas-sin seso*".

### **La cuarta página**

En esta última página nos encontramos con una estructura del viñetaje diferente a las tres anteriores. El número de viñetas es de siete, y, atendiendo a las filas, responden a una pauta de apaisadas (filas 1 y 3) y recuadradas (filas 2 y 4). Las apaisadas son viñetas panorámicas que ocupan todo el ancho de página, sin división; mientras que las recuadradas son filas de dos o tres viñetas, con formato de figura, más altas que anchas. A este respecto, la 2ª fila podemos considerarla a efectos de composición como de tres viñetas, debido a que la escena donde aparece un televisor, que contiene una escena significativa para la acción principal, este aparece recuadrado por un mueble que da origen a una división de la imagen equivalente a la ruptura entre viñetas.

Y así, podemos advertir como las alturas de las cuatro filas en las que se organizan las viñetas corresponde a una pauta *pequeño/ mediano/ pequeño-mediano/ grande* (las alturas en centímetros son 3- 7'4- 5'3- 9'5, sin contar el canalillo). Dicho de otro modo, se repite el ritmo (filas 1 y 2/ filas 3 y 4) pero incrementando las magnitudes, de tal modo que se consigue un conjunto de página armónico y unitario sin que, esta ocasión, resalte visualmente el doble módulo empleado. A ello contribuye el hecho de que ningún canalillo coincide con la mitad de página (en la mitad encontraremos la tercera fila de viñetas).

### **INTERPRETACIÓN**

Ya hemos manifestado que la línea argumental de la historieta se establece a partir de un personaje en busca de guión, de argumento, o lo que es lo mismo, la historieta se construye sobre una paradoja.

Esta trama paradójica es reforzada en la segunda y en tercera página con la introducción de sendas escenas.

En la 3ª viñeta de la 2ª página aparece un personaje secundario que le manifiesta al protagonista que es él mismo (parece que unos años más joven, pues parece un adolescente, mientras que el protagonista

se nos presenta como un joven ya maduro). Este añade además que lee tebeos porque "*lo demás no me gusta tal y como es, me gusta más si lo veo a través de los tebeos- más imaginación*", lo que agrega, a la paradoja, un matiz de crítica social y de explícita defensa de los tebeos (o sea, de lo que se está leyendo, de lo que el lector está haciendo en esos momentos).

Más tarde, en las dos últimas viñetas de la 3ª página, se introduce un encuentro con otro personaje que también manifiesta estar buscando autor. Las actitudes de ambos personajes nos sugiere que, al menos una parte de la inspiración de esta historieta, toma como referencia la obra de Pirandello "*Seis personajes en busca de autor. Comedia por hacer*" (1921).

Pero además, este personaje secundario manifiesta que busca un autor que "*le ponga algo de fósforo -en la cabeza-*", ya que está harto de "*posar o decir tonterías*". Es decir, busca un autor que, en particular, le haga representar algún papel que le merezca la pena.

Esta actitud manifiesta un nuevo juego paradójico que nos propone LPO en la lectura de sus historietas. En este caso nos hace cómplices de considerar a los personajes dibujados (representados gráficamente) como si se tratasen de actores que *representan* un papel que se les encomienda, como si se tratasen de personajes con entidad propia, con una personalidad autónoma de la que se les hace encarnar. Nos hallamos, en definitiva, ante una particular versión del juego entre el significado y el significante, trasladado al ámbito de la creación *historietística*, que se sitúa entre la creación gráfica y la literaria.

Tras esta trama principal, la historieta le sirve a LPO para entreverar otras escenas cortas que podríamos considerar como embriones de historias autónomas que merecerían nuestra atención. Estas "*historietas dentro de la historieta*", como la que resulta más clara y flagrante: la que nos presenta al protagonista encontrándose consigo mismo, debemos considerarlas como un recurso de arraigada tradición en los géneros narrativos (en la literatura, en el teatro, en el cine).

En estas *microhistorias* LPO hila una serie de temas muy queridos por él, como el "*todo fluye*" (el *pánta rhêi* de Heráclito, al que también alude en varias ocasiones OPS) (\*). Pero en esas escenas también afronta críticas, casi siempre desde la ironía y el esperpento, sobre la publicidad (últimas viñetas de la 1ª página); el poder (viñeta-panel de la 2ª); las actitudes "vanguardistas" (última viñeta de la 2ª); la

enseñanza (primera mitad de la 3ª página), o los medios de comunicación (3ª y 4ª viñetas de la última página).

---

(\*) Ver el análisis de la historieta de OPS "*Heráclito vuelve a casa*", MADRIZ, n° 18-19, pg. 82.

---

La escena en la que se ridiculiza al poder, en la viñeta panel de la 2ª página, se hace encarnar al poder político por una figura carnavalera, y al policial por su subalterno el saltimbanqui. El recurso no trata, desde luego, de ser nada sutil, sino que se recrea en el sentido burlesco de la representación según el canon de las operas bufas, y es con ese sentido como creemos que se debe abordar la interpretación de las actitudes, apariencias, diálogos y hasta de los mismos nombres que se les adjudica.

La mofa de actitudes salvadoras y paternalistas por parte de esclarecidos y preclaros se cristaliza en un personaje que se parapeta, se acoge, en el interior de una bolsa de un canguro. Ataviado con un sombrero de papel (loco) y esgrimiendo una espada de pluma (la palabra escrita como arma) se autoproclama como perteneciente a una minoría lúcida que ha logrado acceder a la conciencia de que la humanidad está sumida en la locura. En ello hallamos una nueva paradoja, por su propia apariencia y por lo que expresa, ya que él mismo califica a tal minoría como demencial (remata con un segundo globo: "*¡Demencia, demencia, la madre de la ciencia!*").

El personaje parece encarnar al intelectual, y podemos imaginarlo en diversos contextos: político, artístico, religioso, etc. De igual manera no debe pasar desapercibido el hecho de que se cobije en el *interior* de un canguro (animal irracional), que presenta las manos con guantes de boxeo y en la cabeza un gorro de montaña: ¿será un pasamontañas como los habituales de los "*ultras*" y los guerrilleros urbanos?.

Los años de formación docente también son objeto de crítica, aunque en particular, y como parece que todos los alumnos son chicos, varones, nos parece que quizá pretenda LPO caricaturizar a un determinado tipo de docencia, el que se caracteriza por ser autoritaria y sexista (y que desde luego no debería de ser pública).

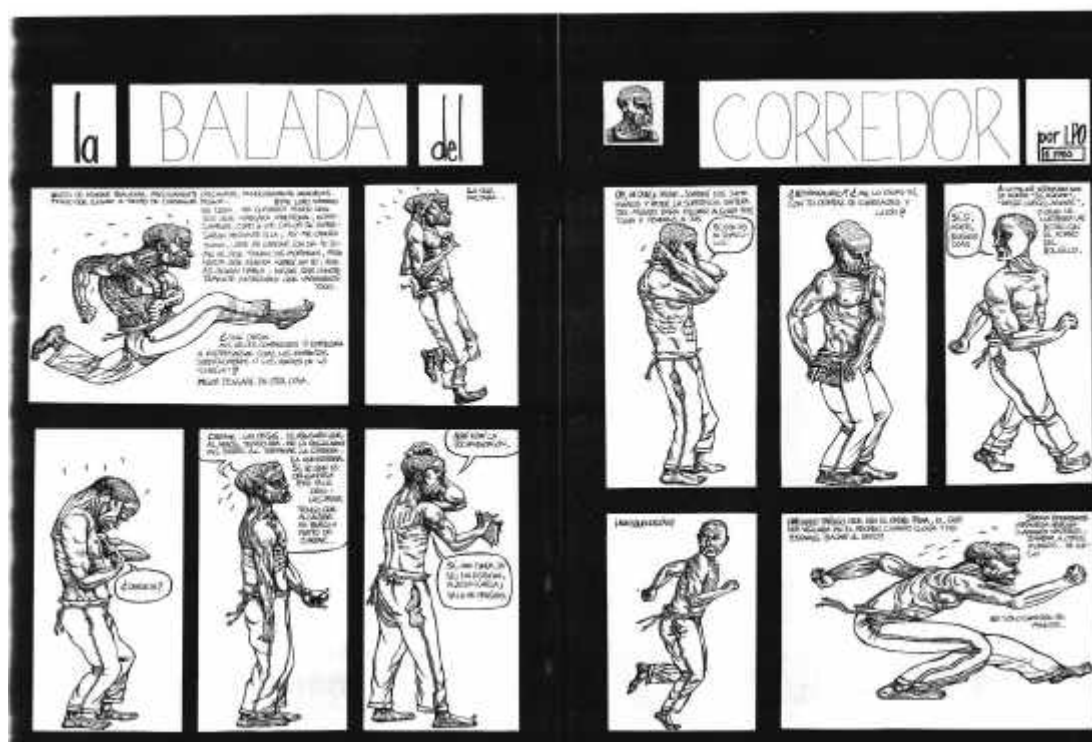
Por último subrayaremos una nueva escena que se dedica a ironizar sobre el modelo de vida urbana (una vez más), mostrándonos



actitudes individualistas y solitarias en medio de la multitud urbana, como sucede en la viñeta panorámica del centro de la cuarta página. Esta vez la crítica se combina con el consumo compulsivo de medios de comunicación de masas (MCM), que para justificar su proliferación suelen utilizar como coartada el que sirven como aglutinantes sociales.

## [14] "La Balada del Corredor"

(Nº 16, Mayo- 85, págs. 4 y 5)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Esta historieta presenta una peculiaridad especial al mostrar el espacio que circunda a las viñetas totalmente en negro sangrado hasta los márgenes. Da la sensación de que LPO halla podido dibujar al personaje, en sus diversas actitudes, sobre papeles recortados que luego ha compuesto, a la manera de un *collage*, sobre una superficie negra.

Las viñetas en la 1ª página no están perfectamente alineadas por el margen izquierdo, posiblemente por voluntad del autor, ya que la cabecera en esta página tampoco se alinea con respecto a la caja de las viñetas. De todas maneras podemos establecer la caja total tomando la referencia de la 2ª página, ya que coinciden sus medidas con las máximas de la 1ª. Estas son 192 x 253 mm, tomándolas desde los límites de las viñetas de izda a dcha y desde abajo hasta la parte superior de la cabecera.

La caja donde se inscriben las viñetas (cinco en cada página) mide 192 x 212 mm.

### TEMA

No es fácil condensar en una sola palabra la intención del autor, que presenta aquí una de las historietas de apariencia más críptica, a parte de las agrupadas en la serie onírica.

A partir del soliloquio de un sólo personaje LPO parece proponernos una reflexión sobre *las relaciones entre el individuo y la autoridad*.

Cierta ambigüedad, que emana de la economía de recursos con que LPO afronta la realización de la historieta, dará cabida para especular sobre el tema y el fin último de su contenido, pero no cabe duda que tras otro tipo de interpretaciones siempre encontraremos el factor común de la *libertad individual*, aquí personificada entonces por el corredor, y el *poder establecido*, convención social aquí encarnada por un *agente* (de la autoridad, por supuesto) cuya presencia es sugerida elípticamente, que no mostrada de modo explícito.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Vuelve a plantear LPO una composición *musical*, o sea, un diseño de las viñetas que componen la historieta que obedecen a un pautado muy cuidado. Por una parte, de nuevo, una cabecera que se extiende a lo largo de la parte superior de las dos páginas, en las que repite su pauta gráfica. Por otra, la historieta se desarrolla a lo largo de diez viñetas, cinco en cada página, y su composición se establece a partir de la combinación de tres únicas medidas de viñeta.

Si otorgamos una letra para identificar cada una de las tres medidas de viñeta, su orden podríamos representarlo así: *A-B-C-C-C/C-C-C-B-A* (siendo "/" el cambio de página). Así queda de manifiesto la estructura simétrica de las viñetas que componen la unidad de la historieta.

Por otra parte, la presentación de las viñetas nos sugiere una composición de dibujos en principio independientes que son ensamblados, pegados, para procurar una lógica narrativa, y para lo cual necesita de un texto que sirva como aglutinante.

Esta sensación de que nos hallamos ante una especie de *collage* se debe a que las viñetas se nos presentan aisladas entre sí y sobre un fondo negro. La separación entre viñetas oscila entre los 6 y los 10

mm, lo que es mucho en relación al ancho de viñeta sencilla (unos 58 mm por término medio). Pero además la sensación de aislamiento se incrementa debido al contraste entre el fondo negro y el blanco del interior de las viñetas, que contienen sólo el dibujo del personaje (a línea con una trama muy limpia, como es habitual en LPO), sin fondo, sin escenario de referencia, y sólo acompañado de los textos.

De todo esto se desprende la impresión de que nos hallemos ante una serie de papeles recortados y pegados sobre las páginas de fondo negro, y que por tanto el conjunto de la historieta nos evoque a una *fotonovela*, o también a un álbum de fotos. Relacionado con esto último, y precisamente al conocer el contenido del texto, la historieta adquiere el aspecto de cuaderno de recuerdos, de diario personal, donde se anotan las reflexiones íntimas que se nos ocurren ante los sucesos de la vida. A que quizá sea así, contribuye también el pequeño dibujo que, a modo de "*foto-carné*", se introduce en la cabecera de la segunda página.

## INTERPRETACIÓN

Ya hemos visto en el apartado *Tema* la dificultad de interpretar los datos que LPO nos ofrece con cuentagotas, preñados además de recursos narrativos como la elipsis y la metáfora.

Para tratar de esclarecer el contenido temático que rige la narración solo tenemos la posibilidad de reconstruir (jugar a reconstruir) las intenciones del autor. La intencionalidad de cada dato que él nos proporciona debemos suponerla siempre (esto es un concepto que se extiende a cualquier índole de comportamiento artístico).

Pasaremos por tanto al análisis más detallado de la historieta, por sus textos y por cómo se nos presenta la información visual.

Comenzaremos por los textos. La trama, como hemos dicho, se vertebra a través de las palabras de un único personaje que parece ser interrumpido por un segundo, que si debemos de fiarnos por lo que dice el protagonista, será un agente de la autoridad.

Precisamente, en cuanto a las palabras del protagonista, podemos acceder a diferenciar entre lo que es diálogo interno y el diálogo hablado realmente gracias a que los textos que se nos presentan están libres de globos o encuadrados en ellos. Así el texto que aparece en las dos primeras viñetas será una manifestación de los pensamientos internos que se le van ocurriendo al protagonista, mientras que en las

tres siguientes, abajo, en la 1ª página, que se presentan en bocadillo, representará la parte del diálogo que el protagonista sostiene con un segundo personaje, del que no conocemos ni su aspecto ni sus palabras. El sentido de estas las suponemos gracias a nuestra imaginación, que logra reconstruir la escena aplicando la lógica de la memoria, encontrando base en la experiencia de otras escenas ya conocidas y que nos reducen el campo de "lo posible".

Sólo en las tres primeras viñetas de la segunda página se combinarán los textos de lo pensado y lo expresado por el protagonista, que en las dos últimas vuelve a manifestarnos sólo su diálogo interior.

Esto debemos ponerlo en relación con un hecho que no debe de pasarnos desapercibido, y esto es que sólo las viñetas primera y última son de módulo doble, y que precisamente en ellas se representa al personaje en carrera, lo que hemos de interpretar como que está "*haciendo su camino*".

Este camino se ve interrumpido en la segunda viñeta (ya de módulo sencillo) en la que el personaje expresa un pensamiento de contrariedad ("*lo que faltaba...*"). En la tercera expresa una escueta pregunta ("*¿Camiseta?*") que, al estar representada dentro de un bocadillo, interpretamos que la expresa verbalmente "hacia el exterior", explícitamente.

A partir de ahí, y hasta la penúltima viñeta, el texto expresa tanto un diálogo explícito con una segunda persona (texto en bocadillo) como un monólogo interior de pensamientos relacionados con la incidencia *externa* (texto sin marco). En la penúltima viñeta el protagonista se dispone a reanudar la carrera (a seguir su camino) y dirige un último pensamiento hacia su elíptico interlocutor ("*¡Adiosbuenosdías!*") y en la última (ya, de nuevo, de doble módulo) le vemos representado en plena carrera y reanudando también el monólogo interior sin relación a sucesos externos (al menos de una manera directa y unívoca).

En todo ello, en diseño gráfico y en disposición de los textos, podemos advertir una composición en simetría. Esta simetría se materializa visualmente en una aspa que iría de la viñeta segunda a la novena (o sea, de la última de la primera línea, página uno, a la primera viñeta de la última línea) y de la quinta a la sexta.

## **OBSERVACIONES**

Al tratar de establecer el asunto de esta historieta aludíamos a una *intención del autor* que debemos de calificar cuando menos de *presunta*. Al artista, en cuanto comunicador, se le supone la intencionalidad de sus actos (debido precisamente a ello se le considera autor). Y es más, podríamos convenir que para que el acto artístico le podamos considerar tal éste debe de ser fruto de un acto volitivo propio de la persona (a la que la sociedad, en este caso, suele llamar artista).

Pero que estimemos la intencionalidad del artista en la plasmación de sus obras es una cosa y otra bien distinta es que interpretemos que sus obras deban de contener/ expresar conceptos diáfanos de inequívoca significación. De hecho el artista juega (o suele hacerlo) en sus obras con la ambivalencia del código o códigos que utiliza, y por tanto sus *comunicaciones* contendrán al menos cierto grado de ambigüedad.

La naturaleza de los contenidos de una obra de arte no puede interpretarse desde una mera perspectiva computacional: la manifestación artística tiene más que ver con el *pensamiento divergente* que con el *pensamiento convergente*. El arte contemporáneo está más interesado en los planteamientos creativos, en investigar las posibilidades expresivas de los diversos códigos utilizados por una sociedad cada vez más permeable, y por tanto con las estrategias de pensamiento divergente, que con el razonamiento lógico encaminado a determinar conceptos precisos, más propio de las estrategias convergentes (\*).

---

(\*) Un vicio de la modernidad es el identificar el pensamiento científico exclusivamente con el lógico, o convergente, cuando en realidad raro es el método de investigación que no se sirve de ambas estrategias de pensamiento.

---

No debemos de subestimar la potencia del pensamiento divergente, que se manifiesta por ejemplo en el poder de sugerencia y en la capacidad de interpretación diversa que genera, y que desde luego engendra conocimiento.

Podríamos ilustrar esto aludiendo a las diversas metodologías (a veces tan contrapuestas) como las que contienen movimientos artísticos tan conocidos como el Surrealista o el Dadá, y que de un modo indiscutible han influido en el pensamiento contemporáneo.

## [15] "Balada del Inmigrante"

(Nº 17, Junio- 85, págs. 10 y 11)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Aunque realizada en B/N, como es ya habitual, LPO introduce alguna variante: en esta ocasión parece que ha utilizado pincel y, aunque trabaja con contrastes cercanos al B/N, no fuerza los negros hasta el límite (las zonas negras presentan diferencias de tonos), mientras que las zonas claras combinan un gris claro (tinta muy aguada) con el blanco reservado en algunas zonas muy concretas.

La caja de las dos páginas mide 200 x 263 mm. El titular se reparte entre la cabecera de las dos páginas, quedando establecida la caja dedicada a las viñetas en un rectángulo de 200 x 236 mm.

### TEMA

El protagonista plantea, en monólogo interior, un balance de la experiencia de haberse trasladado del pueblo (del campo) a la ciudad, de ahí el título de la historieta. Pero también se combina con otro tema casi parejo: el de las relaciones padre hijo.

## **ANÁLISIS COMPOSITIVO**

Para presentarnos esta historieta LPO toma como motivo formal el diseño de página de periódico. En las dos páginas de las que se compone la historieta se repite el esquema de lo que podría ser una primera página (o de una cabecera de sección) de un diario, y así, en el espacio en el que iría la mancheta, se aprovecha aquí para introducir el título y el autor.

Las viñetas están diseñadas como si sus espacios correspondiesen a la plantilla de columnas que se utilizan para la maquetación de textos e imágenes. En este caso tendría una distribución de tres columnas por página, y el texto tiene una relación con la imagen/ viñeta semejante a la que tienen los textos de pie de foto en la prensa, aunque aquí se emplea una relación de texto superior con relación a la imagen.

Esto quiere decir que se nos introduce primero en el texto y, a continuación, en la imagen.

Cada columna contiene dos viñetas con su correspondiente texto, y la magnitud de las viñetas varía en altura dependiendo del volumen de texto que le concierna. Así las viñetas sexta y octava, que tienen más texto, tienen una superficie de imagen de 63 x 72 mm; mientras que la viñeta once, la única que no contiene texto alguno, dispone la totalidad del módulo/ viñeta, 63 x 117 mm, para la imagen.

A los bloques de texto no se le añade rabillo, o signo de ningún tipo, que nos indique el personaje que lo produce. Esta relación se señala utilizando exclusivamente un recurso gráfico en el tratamiento de los diversos personajes que aparecen en cada viñeta, y consiste en, por una parte, la preeminencia del protagonista en la mayor parte de las escenas, y, por otra, en que al protagonista se le reconoce porque es el único en recibir un tratamiento gráfico en blanco y negro, ya que el resto de personajes, aunque de manera muy sutil, están resueltos en negro y un gris muy ligero que cubre y sustituye el fondo blanco.

Las relaciones entre las zonas claras y oscuras presentan una gran variedad de registros gráficos: rayados regulares en paralelo, punteados y, sobre todo, ritmos ondulados, que la mayor parte de las veces no sirven tanto para modelar las figuras humanas (ropajes y cabellos) como para mostrarnos un juego formalista (en algunos casos nos llega a evocar retazos de Gordillo).



En cuanto a la tipografía utilizada para el texto: visualmente se presenta como un "*todoseguido*", para acentuar el continuum del diálogo interior. Como el texto está escrito en versalitas, y para ayudar a una mejor legibilidad, poniendo en negrita la primera letra de la palabra siguiente a los puntos y seguido.

## INTERPRETACIÓN

De nuevo nos hallamos ante un texto planteado como monólogo único del protagonista, como un diálogo interior, ya que se nos transmite, mediante recursos gráficos usuales, que el texto que nosotros leemos no es expresado explícitamente por el protagonista a su entorno.

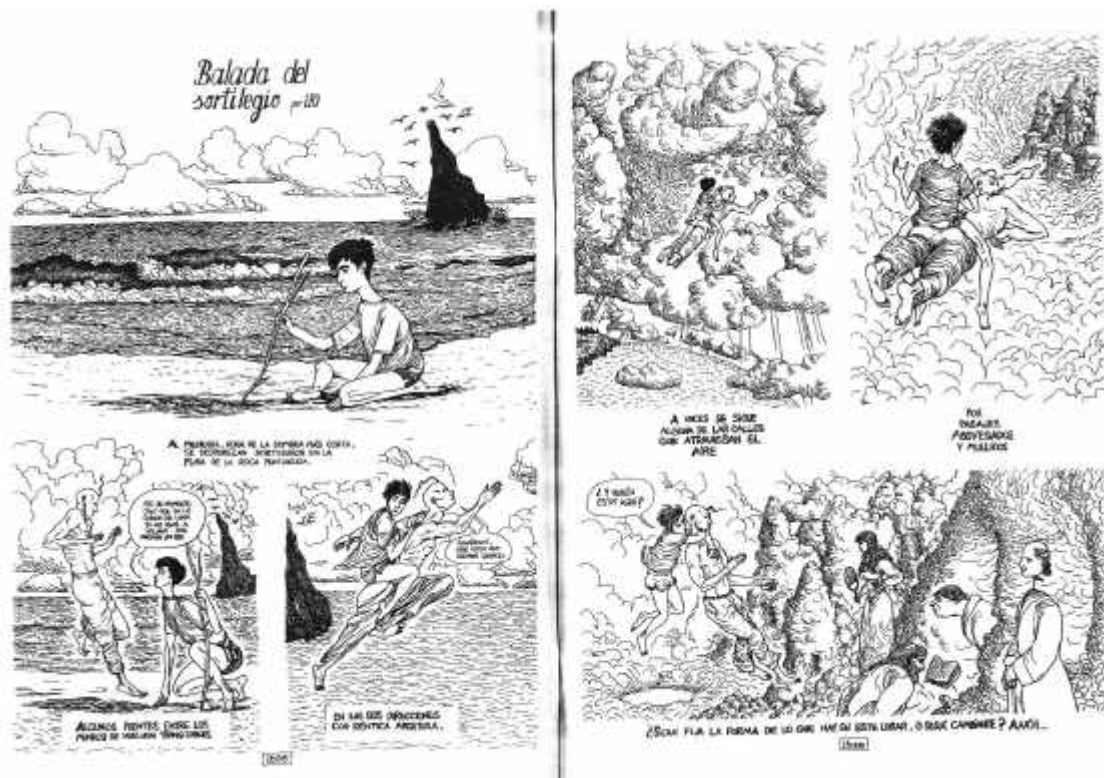
Hemos señalado que el tema de la historieta versa sobre el contraste de la vida urbana y la campestre, combinándolo con la relación padre/hijo (las diferencias generacionales). Pero esto lo sabemos a través del contenido literario, ya que lo transmitido visualmente es un fragmento de la vida cotidiana en la ciudad. Esta vida se nos presenta en términos de agobio físico, contrastándola con la soledad *interior* que sobrelleva el protagonista, y que se nos intuye que representa una muestra individual de un caso que se reproducirá, con características propias, en cada individuo.

La composición de cada viñeta contribuye a un diseño global que busca comunicarnos el atosigamiento y sofoco físico típico de las aglomeraciones públicas en la vida urbana, que bien pudiera desembocar en angustia, pero que vemos como el protagonista tolera (resignadamente quizá) refugiándose en sus reflexiones íntimas sobre temas familiares, recuerdos de su infancia evocados en la actualidad por las actitudes de sus hijos.

La historieta viene a representar un fragmento de esa vida, sin presentar una estructura cerrada de *planteamiento-nudo-desenlace*, sino que es abierta e inconclusa.

## [16] "Balada del Sortilegio"

(Nº 18-19, Julio/ Agosto- 85, págs. 10- 11- 12 y 13)



### EXTENSIÓN

Cuatro páginas enfrentadas dos a dos.

### REALIZACIÓN

B/N. La caja de las cuatro páginas mide 200 x 260 mm. Canalillos sin recuadrar. Dibujo de línea limpia, a tinta china, sin apenas tramas volumétricas.

### TEMA

La inminencia de que se produzca el traslado del hogar familiar a una ciudad lejana y desconocida despierta en el personaje central, un adolescente, el temor de que por ello se le erradiquen los sueños y amistades con los que ha crecido.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

El título de la historieta aparece solo en la primera página, dividido en dos renglones, centrados a eje. Las letras aparecen rotuladas con estilo escolar, caligráfico, guardando una reducida proporción con respecto

al ancho de página, y con respecto a lo que venía siendo habitual en anteriores ocasiones.

Las viñetas no están delimitadas por recuadro alguno, sino simplemente por unos espacios en blanco a manera de los canalillos. Esto dificulta la toma de medidas de referencia pero debe de resaltarse el hecho de que LPO no dibuja ni un solo rasgo fuera de los espacios que previamente establece, y así vemos facilitada la reconstrucción de los esquemas básicos que ha utilizado en cada caso. En esta historieta en la que emplea muchos espacios en blanco dedicados a describir paisajes celestiales, en donde los límites de la viñeta están omitidas, encontramos referencias útiles en las líneas de las nubes más periféricas para poder comprobar las proporciones entre los diferentes elementos.

De nuevo encontramos el interés por lograr una composición armónica, casi *musical*, que el autor proyecta en el diseño de cada página y del conjunto de todas ellas. Podríamos hablar de un doble compás, uno por cada doble página: un uno por dos en la primera y un dos por tres en la segunda. De tal modo que en las páginas uno y dos contienen tres viñetas cada una, y en las tres y cuatro cinco cada una. En las páginas pares comienzan con la cantidad menor de viñetas (una y dos, respectivamente), mientras que en las impares la relación se invierte. La secuencia si la representamos algebraicamente puede quedar expresada algo así:

$$3 (1+2) - 3 (2+1) / 5 (2+3) - 5 (3+2)$$

siendo las negritas el número de viñetas por página, y dentro de los paréntesis su orden de fraccionamiento dentro de cada página.

Atendiendo a la primera doble página, las viñetas panorámicas, la primera y la sexta, ocupan todo el ancho de caja, mientras que los pares de viñetas *segunda y tercera* y *cuarta y quinta* son semejantes, simétricas con respecto al canalillo central. La altura de estos pares de viñetas es mayor que la de las panorámicas, y entre ellas existe una relación armónica.

En cuanto a la segunda doble página comienza y termina con una franja de dos viñetas de diseño parecido al anterior, pero con la diferencia de que ahora se divide la página en dos secciones iguales, de tal modo que el canalillo horizontal viene a coincidir con el eje de simetría.

El espacio inferior de la página tres y la superior de la cuatro se dividen en tres espacios iguales que dan origen a otras tantas viñetas alargadas verticalmente.

### **Los contenidos de las viñetas**

La primera viñeta, una panorámica, cumple con el cometido que ya señalaban los cánones clásicos de la literatura, y que más tarde asimilaría el cine: el de situar el ámbito en el que se va a desarrollar la acción.

En el lenguaje cinematográfico esto se lleva a cabo empleando planos generales amplios que nos muestren el espacio, el paisaje (el *background*) a donde vamos a ser capaces de referir los acontecimientos que más tarde se nos relatarán. Y ya entonces el autor no tendrá mas que preocuparse por describir los personajes y por relatar los hechos. A través de esa primera imagen logramos encuadrar en un determinado entorno los acontecimientos concretos que a continuación se nos van a presentar.

En este caso nos estamos ante una playa, con el horizonte del mar frente a nosotros, y en la que nos encontramos con un adolescente sentado en la arena mientras realiza unos surcos con una vara sobre ella. Este personaje está situado en la mitad derecha de la imagen, mirando hacia la izquierda.

Ya en la segunda viñeta aparece por el margen izquierdo una segunda figura que, por su postura y aunque está de pie, parece venir saltando o volando. Su aspecto es similar al de los genios orientales (como el de la lámpara de Aladino) y, efectivamente, a partir de la tercera comprobamos que es así, ya que inicia un vuelo llevando al muchacho sobre su espalda.

El vuelo transcurre durante las viñetas cuarta y quinta, ya en la segunda página, y en la sexta, la panorámica que la remata, se prestan a hacer pie en un mundo nebuloso (el hábitat está conformado por nubes en el cielo).

En este ámbito celestial transcurrirá el resto de la historieta, hasta las dos últimas viñetas. En la penúltima se nos presenta un primer plano del chico, al que le llaman desde atrás; y en la última se produce el desenlace: el protagonista se encuentra ahora en el colegio, sentado en un pupitre rodeado de compañeros. Ahora comprendemos que todo lo

anterior ha sido producto de una ensoñación mientras, en realidad, se encontraba realizando un examen en el colegio. A esta interpretación contribuye la ligera variación en la realización del dibujo: si en las anteriores viñetas la línea era limpia y sin apenas tramas volumétricas, en esta última viñeta las líneas son un poco más densas y la superficie de la mesa es negra, lo que le da a la imagen un peso y una *materialidad* mayor, que contrasta con las del resto, más livianas gráficamente.

## INTERPRETACIÓN

El recurso estilístico de utilizar el mundo de las ensoñaciones (los mundos imaginarios en general) y, en especial, el de jugar con el equívoco del mundo real y el onírico, tiene una larga tradición ya desde la Antigüedad, tanto en Oriente (la literatura china o *Las mil y una noches*) como en Occidente, especialmente desde el romanticismo (y a remarcar obras cortas del género fantástico de autores como Poe, Bierce, Kipling o Borges).

Aparecen en esta historieta referencias más explícitas, como por ejemplo el cuento de *Aladino* (y su *Genio de la Lámpara*, de moda permanente, como lo prueba la versión cinematográfica de la Disney). También el vuelo nos puede evocar a *Peter Pan*. Pero sobre todas, debido al remate, a la sorpresa final (aunque a estas alturas la sorpresa sea relativa) se nos viene a la memoria una de las primeras creaciones del género cómic: *Little Nemo in Slumberland*, cuyas historietas acababan inexorablemente en un despertar al mundo real (\*).

---

(\*) Para establecer la pertenencia de esta y de otras historietas de LPO a una posible tipología de narración fantástica sería interesante remitirnos a la introducción de Adolfo Bioy Casares a la *Antología de la literatura fantástica*, compilación realizada por Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y el propio Bioy Casares (publicada originalmente en 1965 por Ed. Sudamericana, y de la que existe edición española en Ed. Edhasa, de 1983 y posteriores reimpressiones desde entonces).

## SERIE "ONÍRICA"

### [17] "Olas"

(Nº 20-21, Septiembre/ Octubre- 85, pgs. 30 y 31)



#### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

#### REALIZACIÓN

Color. Caja delimitada por filete de línea fina que siluetea cada una de las dos grandes viñetas, en ambas páginas, siendo sus medidas de 200 x 267 mm.

#### TEMA

Como en el resto de esta serie, no se aprecia la existencia de tema alguno que cohesione las diferentes figuras en una sola escena de perspectiva única, sino que estas se agrupan en varias escenas, diferentes unas de otras. Entre ellas tampoco parece mantenerse ningún hilo argumental que no sea, en todo caso, de carácter inconsciente.

Puede interpretarse que LPO intenta un *dibujo automático* (o quizás fuera mejor decir una *ligazón automática de escenas/ figuras dibujadas*) de las figuras que conformarían así una concatenación de escenas aleatoriamente combinadas de un modo inconsciente o puramente casual.

### **ANÁLISIS COMPOSITIVO**

LPO se cuida de que presente una composición equilibrada cada una de estas páginas-panel, participando en su diseño diversas escenas en cada página. Cada escena particular posee su propio espacio, sus propias referencias de perspectiva espacial, aunque los códigos pueden variar de una a otra.

Aunque parecen existir algunas concomitancias formales entre las dos viñetas-panel. Así es posible percibir que existe un esquema compositivo según el cual se dispone una franja, de unos 9 cm de alta, que recorre toda la anchura de la caja de página.

En ambos casos, en las dos terceras partes de la izquierda, se presenta un paisaje costero, con un horizonte marino. En los tercios de la derecha se presentan otras escenas, que en el caso de la página par, no comparte la misma perspectiva.

Las escenas que se encuentran en esas franjas son las que primero se recorren, en una lectura primera e intuitiva. Del extremo derecho se pasará al resto de la página, que viene a quedar en una segunda zona de unos 20 x 17 cm. Es en esta zona en la que se acumulan diferentes perspectivas y personajes aislados (sin espacio específico que les enmarque). Cada composición está realizada a partir de un conjunto de figuras diversas que, a menudo, están agrupadas en escenas diferentes de modo aparentemente casual, sin que exista una perspectiva común que ligue cada escena en un espacio o tiempo común.

En alguna ocasión el autor echa mano del recurso de hacer compartir un elemento determinado en dos escenas contiguas, aunque diferentes. Así, el caso más claro es el de la cabellera de una cabeza de mujer, en la página impar, que a la vez es una cascada (con salmón incluido). Pero también existen otras transiciones, aunque son menos significativas. Como las que se producen en la página par, en la que una nube, en la primera escena, situada al borde superior en el centro y desplazada ligeramente hacia la derecha, comparte el fondo del cielo en el atardecer de la primera escena marina, la de la izquierda,

con el de la escena situada a la derecha, un fondo de pared violácea: la nube contiene azules del cielo y violetas de la pared, sirviendo de transición entre las dos escenas, de nexo visual que propicia el tránsito de la mirada en sentido horizontal. Estas dos escenas comparten también un color amarillo pálido que pasa de significar el suelo arenoso de la playa, en la izquierda, a convertirse en el color de la calzada de la escena urbana de la derecha.

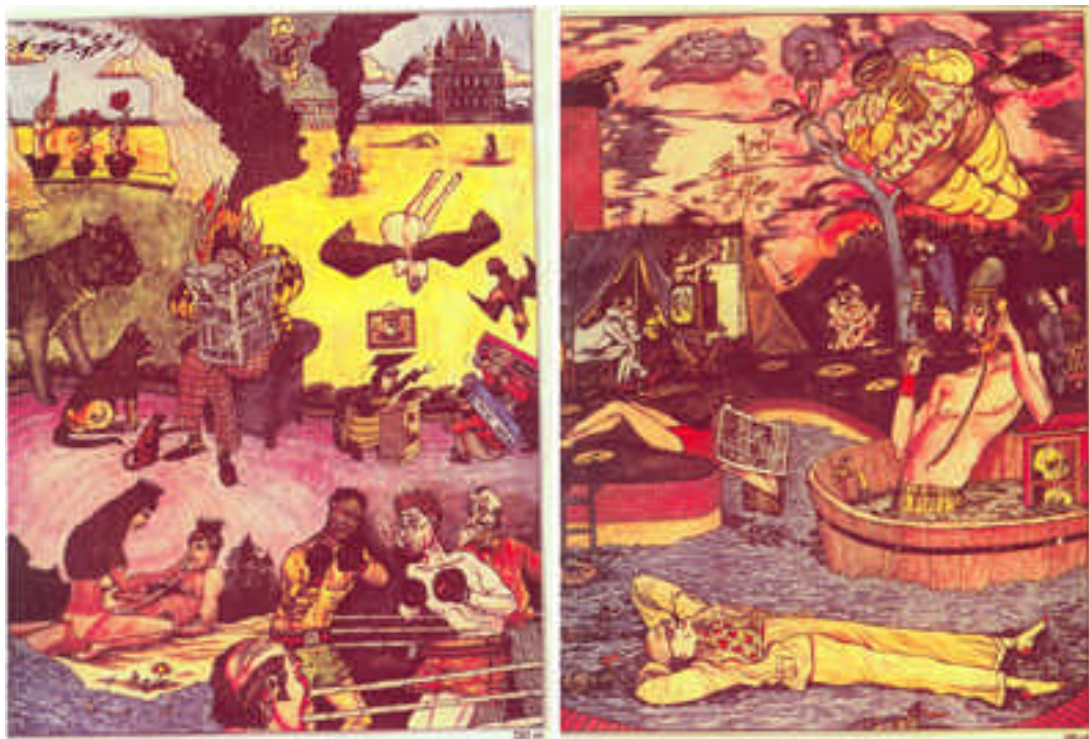
En cuanto a los contenidos literarios, señalar que a casi todas las pequeñas escenas o figuras aisladas las acompaña un pequeño texto que viene a complementar la posible interpretación de lo dibujado, o al menos a *comentarlo* con una intención humorística, y a menudo irónica, por parte del autor.

Así sucede en la esquina superior derecha de la segunda página, en donde encontramos a un pato con gafas y capirote, delante de una pizarra a la que señala con un puntero, y en la que figura escrito “*Sócrates es mortal, etc*”. Es evidente el paralelismo que se establece entre la figura del pato y la de un profesor (debido a la actitud), así como también es evidente la relación del inicio del conocido silogismo con el texto situado al pie del pato: “*patológico*”. Este término presenta la ambigüedad de poder ser interpretado como palabra compuesta, a raíz de la imagen, por *pato* y *lógico*, o también como *patológico*, lo que sería más habitual, como estudio de la enfermedad (del *pathós*).



## [18] Sin título

(Nº 22, Noviembre- 85, pgs. 24 y 25)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja delimitada por filete de doble línea fina en ambas páginas, sus medidas son de 200 x 267 mm.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Nos encontramos aquí con dos casos de viñeta panel que tienen cierta apariencia de verismo realista, ya que una, impar, se organiza según una única perspectiva, y la otra, la par, combina varias pero engarzándolas hábilmente de tal manera que logra aparentar cierto aspecto de normalidad espacial.

Así pues, es la primera página la que resulta más complicada de analizar su diseño.

En esta página par existe un primer horizonte situado a casi 4 cm del margen superior que, aunque resultan ser dos paisajes diferentes, a

izquierda y derecha, se mantiene la continuidad de la línea de horizonte a ambos lados.

La escena de la izquierda nos presenta un paisaje que se ve a través de una ventana de la que vemos su alféizar, verde como la pared inferior, y enmarcado el paisaje por dos visillos. Por cierto que se llega a entrever el inicio del marco vertical derecho, pero al ser ocultado por el visillo correspondiente parece desaparecer, ya que la transparencia del visillo deja vislumbrar la continuidad del paisaje (¡?).

Sobre el alféizar reposan tres macetas de las que surgen otras tantas manos que sostienen, de izquierda a derecha, un puro habano, un ramillete de flores (¿pensamientos?) y una rosa roja.

En la escena de la derecha se nos muestra un fondo montañoso sobre el que se destaca una gran mansión (cuatro o cinco alturas, con torres y cúpulas varias), delante de todo lo cual se extiende un *mar* de trigales (la prueba de que se trata de un mar es el hecho de que existen dos bañistas, uno de los cuales incluso está nadando a *crawl*).

Si volvemos a la escena anterior podremos fijarnos en que la pared de la ventana acaba abajo rematada por un zócalo, en su intersección con el suelo. Este rodapié continúa hacia la derecha hasta delimitar también la escena del paisaje de la inferior. Dicho zócalo viene a señalar la mitad de la viñeta, a la que atraviesa de lado a lado.

En la mitad inferior encontramos cuatro escenas, una por cuadrante. Las dos superiores están relacionadas por compartir el mismo suelo, una superficie gradada cromáticamente del malva al violáceo.

En la primera (cuadrante izquierdo) encontramos a un personaje que está sentado en una butaca leyendo un diario. Este personaje es muy importante en el diseño de la viñeta, ya que, en primer lugar, ocupa el centro de la imagen, pero también porque de su cabeza, en llamas, se desprende una densa humareda que se yergue hacia arriba. El mismo personaje se le puede reconocer sentado, con igual actitud pero de espaldas, en medio del *mar amarillo* de los trigales. También de la cabeza de este personaje se desprende una densa humareda, y precisamente entre estas dos humaredas se registra un recurso visual ya habitual. Se trata de hacer compartir más de un significado a un mismo elemento gráfico: aquí las columnas de humo se interpretan a su vez como dos orillas de un río visto cenitalmente. Por él circula una piragua (en realidad un *kayak*, un tipo de embarcación de los

esquimales, como se puede comprobar en el dibujo) y, coincidiendo con el horizonte del resto del paisaje, se representan unas cintas de banderines, típicos de estas celebraciones deportivas ribereñas.

Nuevamente el mismo recurso visual lo encontramos en la alfombra malva-violácea, que al mismo tiempo se convierte en un cielo vespertino para una escena de amores playeros, en la esquina inferior izquierda.

Esta escena combina dos escalas diferentes. La más grande y, por ello, evidente es la compuesta por dos amantes desnudos, ambos tocados con coronas de reyes. El varón tiene las piernas tapadas con una sábana azul que, sin embargo, se transforma en aguas marinas para la segunda escena, situada más abajo. En ella podemos ver, todo en una escala más pequeña, a diversos personajes, unos bañándose en las aguas y otros tomando el sol en la arena. Arena que para los amantes de mayor escala se transmuta en sábana.

### **La segunda página**

Esta imagen presenta una sola perspectiva, desde la que se organizan todos los elementos que entran en escena (aunque algunas magnitudes se fuerzan en aras de la expresividad plástica, como ocurre, por ejemplo, en el contraste de medidas entre las figuras del personaje que se baña dentro de una cuba y una pareja que sostiene un gran globo, detrás de aquel).

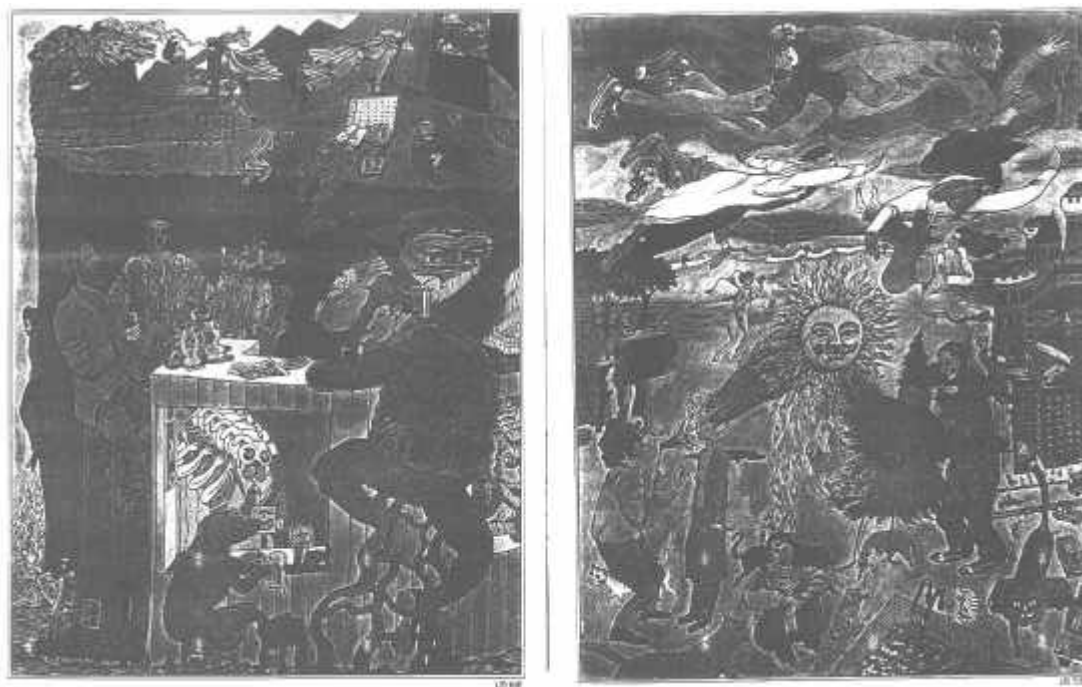
En esta viñeta se conjuntan componentes claramente surrealistas (la concatenación de *tortuga-nube-pep* en el cielo, la *farola-planta*, el *globo-niño gigante*, o el referido bañista del tonel, con teléfono con el cable cortado y una cómoda con calaveras dentro) con otros paradójicos, pero que bien pudiéramos ver en el mundo real (el camping familiar, el aristócrata que rebusca en la papelera).

### **OBSERVACIONES**

A reseñar que el periódico que aparece en las dos escenas diferentes, cada una en una de las páginas, cuya mancheta reza “*El Vespertino Mundial*”, presenta la misma portada (misma maquetación, mismas fotos, entre ellas la de un cohete). Así que se puede tratar de un mismo *mundo* y, quizá, de un mismo tiempo (al menos no muy lejano el uno del otro, de cada escena).

## [19] Sin título

(Nº 23, Diciembre- 85, pgs. 36 y 37)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja delimitada por filete de doble línea fina en ambas páginas, sus medidas son de 200 x 257 mm.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Nos encontramos ante una primera página en la que se combinan dos escalas de escena fundamentales. Una es la que establece el primer plano, y esa escena nos muestra una barra de bar. La otra es la que establece el fondo, y consiste en un acantilado sobre el cual se disponen ciertos personajes y elementos.

Sobre este esquema compositivo LPO introduce los personajes así como otras escenas más o menos secundarias.

Atendiendo al primer plano, vemos dispuesta ante nosotros una barra de bar, sangrada por la derecha y rematada en forma de “*ele*” por la izquierda. A la derecha nos encontramos con un parroquiano sentado en un taburete, dándonos la espalda pero mirando hacia la izquierda, por lo que le vemos la cara en perfil. Vemos también, justo tras él y

por encima, al camarero que, detrás de la barra, se apresta a servir una caña de cerveza presionando la palanca del surtidor (que apenas se logra ver, tapado por el cliente situado delante). La figura de este personaje se nos muestra deformada, alargada a lo ancho (especialmente la cabeza), en efecto parecido al que se consigue tras algún proceso repro- o foto-gráfico.

A la izquierda de la barra encontramos a otros dos personajes, otro cliente, también sentado sobre una banqueta, y un acordeonista, al fondo.

Entre medias de estas dos parejas de personajes humanos, y por debajo de la superficie de la barra, se abre una ventana hacia nosotros, en la que aparece un segundo barman, en actitud similar a la del primero, pero con la particularidad de que se trata de un perro (deberíamos referirnos a él, pues, como “*bardog*”). En buena lógica, el cliente al que atiende, situado delante, es también un perro que está sentado antropomórficamente sobre un taburete (más bajo), y sosteniendo una jarra de cerveza ante sí. A la derecha, entre el cliente humano y el límite de la viñeta, se alcanza a ver un fragmento de una segunda ventana, pero que atiende esta vez un gato (supondremos que estará dirigido a satisfacer las necesidades de la clientela felina).

A la izquierda, abajo, asistimos a una escena secundaria, en la que la parte inferior del taburete se convierte, cambiando de magnitud en su representación, en una caseta de madera que está situada a orillas del mar, y en la que aparecen, en su escala, un personaje mirando un mapa, y su perro, ambos de cara al mar, hacia la izquierda.

Como fondo de la escena del bar se dispone de una pared gris oscura, veteada de surcos verticales irregulares, que terminan por conformar las paredes escarpadas de un acantilado, es decir, da lugar a un segundo escenario de fondo.

Este escenario nos ofrece casi todos sus elementos y personajes concentrados en la franja superior de la imagen, en todo su ancho. Allí encontramos una superficie verde, a modo de pradera, que corre paralela a la de la barra del primer plano, y que en conjunto nos ofrecen un paralelismo, y por tanto una reiteración formal: a la *ele* de la barra del bar le sigue la forma del terreno sobre el acantilado.

Los personajes y animales que aparecen en este espacio tienen un carácter aún más onírico que los primeros, debido en primer lugar a

algunas actitudes (como la del hombre que vuela), pero reforzado también por las considerables deformaciones (a destacar las del perro y el gato).

En una última escena secundaria podemos observar a un personaje tumbado sobre sus espaldas, como si lo hiciese en horizontal, pero que se encuentra en medio del perfil de la pared vertical del acantilado.

### **Segunda página**

En este caso nos encontramos ante un ejemplo híbrido de composición de la imagen empleando un paisaje común como fondo de las diferentes escenas, pero estas no siguen siempre la lógica de la perspectiva que impondría dicho paisaje, ya que este viene a funcionar como aquellas imágenes medievales, en las que las figuras se disponen en un fondo común, pero a las que no se les obliga a que sus magnitudes respondan a un criterio de ordenación perspectiva.

Este caso es similar: en la organización de los elementos no se emplea ningún tipo de perspectiva, ni lineal ni aérea, y aunque las figuras poseen diferentes tamaños el criterio con los que se deciden no se supeditan a ese tipo de representación renacentista.

Y así encontraremos escenas que se relacionan y se componen entre sí de modo similar a como ocurre en otras viñetas-panel de este autor que tienen un fondo neutro (no paisajístico).

En este caso, como se puede comprobar, los edificios o construcciones que aparecen sangrados a los dos márgenes de la viñeta parecen *flotar* en el fondo, más que estar asentados en él. A ello contribuye, entre otras cosas, la falta de sombras arrojadas.

También es fácilmente verificable la combinación de tamaños de las figuras en flagrante contradicción con ningún tipo de perspectiva en escenas como las de los personajes *voladores*, en la parte de arriba (el de menor magnitud por delante del de la mayor); o como en las que aparecen en la esquina inferior derecha, en la que podemos ver un paisaje urbano, en un picado en el que aparecen unos edificios y una calle con tráfico, que se combina con unas figuras de gatos (en particular hay uno que aparece por encima de un autocar, ocasionando un fuerte contraste espacial).

## [20] Sin título

(Nº 24, Enero/ Febrero- 86, pgs. 34 y 35)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja delimitada por filete de línea fina en ambas páginas, sus medidas son de 195 x 260 mm.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En la primera página nos encontramos con una composición que se establece a partir de un espacio homogéneo, el del interior de una habitación. El encuadre corresponde a un picado ligero, por lo que sobre todo vemos la superficie del suelo (unas tres cuartas partes de la imagen) y que, además, llama especialmente la atención por estar escaqueado en blanco y negro.

El centro de la composición se halla casi vacío, ya que la mayor parte de los elementos que intervienen en ella se disponen cerca de los márgenes, creando una especie de óvalo que tendría en su base las figuras del primer plano (abajo) y en su cúspide una figura al fondo (arriba) de la habitación.

El primer plano está compuesto por varias figuras que aparecen sobre dos grandes rostros acostados, de gran escala con respecto al resto de elementos y que alternan su sentido: la primera tiene la frente a la derecha y el ojo que vemos nos mira, mientras que la segunda está casi tapada (por la primera y por otras figuras que se hallan por encima y delante), aunque alcanzamos a ver un ojo que mira hacia arriba. En la esquina inferior izquierda encontramos cuatro figuras (las de los personajes que tapan la segunda cara) que corresponden a dos parejas de personas de diferente referencia. Si bien la segunda pareja (la de detrás) no nos interesa mucho, es la primera la que llama nuestra atención.

Sus figuras podrían ser tomadas por la de dos bárbaros debido a su atuendo, su barba y sus largas trenzas, pero el detalle del zurrón y del sable que porta el situado más a la izquierda, logra que le relacionemos con una época (los siglos XV y XVI) en la que se produce el descubrimiento y exploración del *Nuevo Mundo*. Se tratarán pues de dos descubridores, idea que quedará reforzada cuando sigamos la dirección que señalan ambos, en la que nos encontraremos con una estatua de Colón (similar a la de Barcelona o Madrid).

Esta estatua ocupa un poco más de la mitad de la altura de la viñeta, situada en paralelo con el límite derecho de la viñeta, sale justo de detrás de la primera frente, en la esquina inferior derecha de la imagen. Tras él y todo el resto de la vertical que, en buena lógica, correspondería a la pared derecha de la habitación, nos encontramos con un espacio abierto, el suelo de la estancia es sustituido por unas aguas marinas en calma y el horizonte, un poco más arriba que el zócalo del cuarto, da paso a un cielo crepuscular de tonos encendidos.

Desde esta *costa*, cruzando la viñeta hacia la izquierda, encontraremos distribuidas por los escaques de esta zona diferentes figuras de un juego de ajedrez, en negro y rojo. Y en la esquina superior izquierda nos encontramos con una pareja que baila, posiblemente con la música de una *juke-box* que hay contra la pared del fondo, y bajo sendos retratos antiguos de una mujer y un hombre (¿quizá Marie y Pierre Curie?).

En el centro de esta parte superior nos encontramos con una bañera con un señor trajeado en su interior, que con una tabla atravesada delante, a modo de mesa de despacho, se apresta a atendernos cordialmente.



## Segunda página

En esta ocasión, y en contraste con la imagen anterior, nos encontramos con un espacio abierto, con la línea del horizonte dominante (de las dos que aparecen) a nueve centímetros del margen inferior y a diecisiete del superior, división que, de nuevo, nos señala una relación armónica con razón áurea entre el todo y las partes.

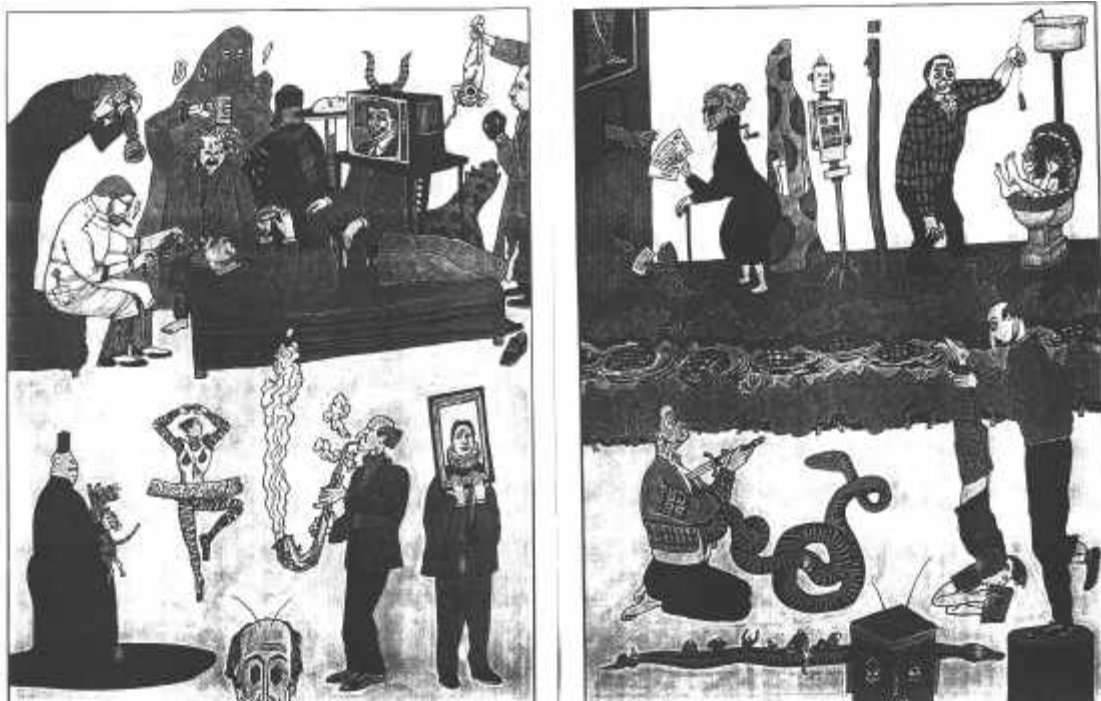
La zona superior de esta división nos ofrece un cielo anaranjado (de nuevo también un atardecer) en el que encontramos nubes, pero también otros elementos (una carrocería de un coche conducido por un perro, y otros personajes levitantes). Conforme uno barre la superficie de este espacio comprueba que el cielo se transforma, en sutil fundido, de nuevo en un suelo arenoso, que a su vez posee su costa y horizonte (a 12 mm del margen superior). Sobre este nuevo confín volvemos a asistir a una nueva puesta de sol, como si se tratase en esta ocasión de un trasfondo paisajístico para el primer plano, el situado más abajo. Sobre las arenas/ cielo de este espacio ambiguo yacen tumbadas tres figuras, y nos queda la incertidumbre de si el resto de personajes saltan sobre estas arenas o flotan sobre el cielo crepuscular. A subrayar el hecho de que una de estas figuras sostiene un balón que representa un globo terráqueo, justo al lado en el que se abre un agujero (en el cielo/ suelo de arena) por el que accedemos a ver un fragmento del espacio sideral en el que nos encontramos con una porción de nuestro planeta sobre un fondo estrellado.

Hacia ese hueco espacial dirige su mirada el bañista, del que sólo vemos su cabeza y apenas los hombros, el cual parece escrutar con fijeza a su través el universo. Esta escena recuerda algunas estampas antiguas en las que se presenta una escena *terrenal* pero en la que se introduce una visión de las “bambalinas” que yacen tras su apariencia (quizá la más popularizada sea una estampa que apareció originariamente en “*L’Astronomie populaire*”, de Flammarion, de 1880, y en el que un personaje trasciende la bóveda terrestre para acceder a contemplar las *ruedas* celestiales que hubiera más allá).

Si nos dirigimos ahora hacia la mitad inferior de la viñeta, encontraremos una serie de figuras que se distribuyen por el paisaje marino, bien introducidos en el agua, bien situados sobre un brazo rocoso que se extiende transversalmente sobre el mar. Estas figuras, hasta nueve, todas humanas excepto una (la de una cabra, junto al margen izquierdo), nos ofrecen diferentes actitudes, más o menos sofisticadas: desde el personaje que sostiene su cabeza en su mano, hasta el que lee apaciblemente un tebeo semisumergido en el agua.

## [21] Sin título

(Nº 25, Marzo- 86, pgs. 30 y 31)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja delimitada por filete de línea fina en ambas páginas, sus medidas son de 200 x 265 mm.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En esta ocasión el diseño de ambas páginas coincide en ofrecernos dos franjas horizontales, que dividen cada viñeta en dos zonas, y en las que se disponen las figuras. Estas franjas no están definidas por ningún elemento separador, sino que es la propia distribución de los personajes, situados en paralelo, los que sugieren la existencia de dichos espacios apaisados.

#### Primera página

En la mitad superior un elemento, el diván de un psicoanalista, da lugar a la organización de una escena en la que se integran todos los personajes que aparecen en esta zona.

Los personajes que se sitúan en el primer plano son precisamente el psicoanalista y el paciente. El doctor, que sin tratar de ser una imitación recuerda a Freud, está sentado ante el cabecero del diván, en el que se encuentra el paciente, y hurga en la cabeza de este. El paciente se halla extendido todo a lo largo del diván, pero su tronco está seccionado a la altura de la cintura (guarda cierta similitud con un truco de magia) y en sus manos sostiene el casquete craneal que le falta en la cabeza.

Gracias a que tiene seccionado esta parte del cráneo el aprendiz de Freud puede manipular el interior de la cabeza, pero en su interior en vez de aparecer un cerebro, con lo que nos encontramos es con cables y válvulas (como en los antiguos aparatos eléctricos).

En un segundo plano aparecen seis personajes, sin incluir un recién nacido (que surge por detrás del televisor, al que parece estar unido por el cordón umbilical) y un perro (grande y raro: marrón con pintas verdes y gafas de sol). Aunque todos los personajes poseen su particular y extraña pose, haremos hincapié en el que observa al paciente, justo ante él en su misma vertical. Lleva una bata o gabardina verde y está derramando sobre su cabeza el contenido líquido de una jarra de cerveza. Esta actitud nos trae a la memoria ciertas escenas de una película que por entonces cumplía diez años, pero que en las salas madrileñas pudo estar proyectándose a menudo durante la transición en salas donde acudían sobre todo estudiantes (la Filmoteca, la sala San Pol, Colegios Mayores, etc), un público al que le llamó la atención la película, a pesar de que (o precisamente porque) presentaba un extraño universo estético, entre lo onírico y lo conceptual, que causó cierto poder de fascinación.

Se trata de la película “*Corazón de cristal*” (*Herz aus Glas*, Werner Herzog, 1976). Es una película que posee un clima muy especial (al parecer Herzog trabajó con los actores en estado de hipnosis en muchas de las escenas) y aparecen varios planos en los que dos personajes se echan, a sí mismos y al otro, sendas jarras de cerveza.

Es una evocación que sabemos que resulta arriesgada de hacer, por subjetiva y por falta, a su vez, de datos objetivos que apunten siquiera en esa dirección. A pesar de ello nos arriesgamos a realizarla movidos por un sentimiento de empatía, y quizá también porque sabemos que LPO había visionado la película, puede que más de una vez.

En la zona inferior aparecen cuatro figuras de cuerpo entero, más una cabeza que asoma, en primerísimo primer plano, por encima del margen inferior y por el centro, cortada por el encuadre a la altura de la boca. En este caso no existen otros elementos, como en el espacio superior, que relacionen a los personajes entre sí. Sus actitudes son variadas e independientes de las de los demás.

### **Segunda página**

En esta viñeta aparece la única franja, la superior, al que se le dibuja un suelo que soporte y de unidad espacial a los personajes que en ella intervienen. De hecho, aunque mantiene una zona de fondo amarillo, se percibe aquí no como un fondo *a-espacial* (al modo medieval, que es como se emplea en los otros tres espacios) sino como una pared de fondo. Ello se debe a que además de un suelo (en rojo inglés) aparece hacia la izquierda una pared lateral que forma con el suelo y con este plano amarillo un triple ángulo axonométrico. En esta pared lateral se abren dos ventanillas (como las antiguas de la administración pública), una para figuras humanas y otra, inferior y más pequeña, para gatos.

Delante del suelo rojo ya reseñado, se dispone de un arrollo flanqueado de setos bajos (o de pequeños árboles en otra escala). A todo lo largo del arrollo emergen lo que podrían ser piedras típicamente dispuestas para permitir el paso a pie, sorteando el agua. Pero su aspecto confunde ya que tienen un aspecto de cuadrícula escocesa en su superficie, como si, siendo rocas, estuviesen enteladas. Más bien sugieren personajes agachados, que servilmente ofrecen sus chepas para el que las requiera (¿o quién sabe por qué razón mantienen sumergidas sus cabezas?).

En el espacio del primer plano aparecen, ya de nuevo en un espacio neutro, tres figuras humanas grandes. Del interior de una de ellas, la de la izquierda, surge una gran serpiente (la figura está en la actitud de abrirse el vientre con un sable, a la manera de los samurais). Justo debajo de esta escena aparece otra serpiente (quizá la primera, en un momento posterior) que yace estirada con la panza arriba y abierta longitudinalmente, raja por la que salen pequeñas figuras humanas, en una escala mucho menor (unas seis veces menos) que las citadas en primer lugar. En esta página vuelve a aparecer una cabeza en primerísimo primer plano, aunque en esta ocasión está un poco desplazada del centro hacia la derecha y, además, se trata de la de un robot, de volumen cúbico.

## [22] Sin título

(Nº 27, Mayo- 86, pgs. 18 y 19)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Dibujo a línea fina de tinta china, negra, y coloreado sólo el interior de las figuras. Con la línea exterior continua se aísla a cada figura del entorno, y en el interior modela a través de pequeños trazos, que tienden a ser limpios y cortos, a menudo tramados. Para este modelado se ayuda también del color, que aplica de un modo no uniforme, sino modulando su intensidad sutilmente para facilitar la percepción de los volúmenes.

Caja muda: es decir, no existen líneas que delimiten aparentemente el espacio dedicado al dibujo, aunque lo respeta incluso en el margen interior, junto al plegado de la página. Precisar las dimensiones de la caja es una tarea algo dificultosa de comprobar debido al hecho de que al presentar a las diferentes figuras sobre el fondo blanco del papel, sin ningún elemento gráfico que los conexas (ni líneas de perspectiva, ni mancha de color, etc), los perfiles exteriores de cada

figura varían en su acercamiento a los límites de la hoja, quedando el fondo de estos en blanco sangrado hasta los límites del papel.

Sin embargo, trazando paralelas a los bordes del papel, que sean tangentes a los grafismos situados en la periferia de la imagen, puede comprobarse que sigue componiendo el dibujo en un rectángulo con la misma diagonal que lo venía haciendo hasta ahora. Por tanto podemos decir que continúa respetando las medidas más habituales que LPO viene utilizando en esta serie, y que son de 200 x 265 mm.

### **ANÁLISIS COMPOSITIVO**

Encontramos en esta obra por primera vez un recurso en el diseño compositivo que LPO utilizará en adelante con cierta profusión, explorando diferentes posibilidades. Consiste en disponer diferentes figuras, aisladas o componiendo escenas autónomas, sobre un fondo blanco. Es decir, el fondo neutro que había venido empleando en algunas ocasiones y que resolvía hasta este momento utilizando algún color homogéneo, desprovisto de cualquier intención de perspectiva aérea, es sustituido aquí por el blanco del papel. Con la particularidad de que este blanco, además de ser un color neutro, contiene en sí mismo el significado del vacío.

Los personajes y figuras varias se distribuyen sobre la superficie del papel como si se tratasen de piezas de un puzzle. En dicha distribución sólo parece advertirse una voluntad de composición equilibrada, aunque asimétrica, del conjunto de cada página. La asociación de los diferentes motivos parece que pretende ser casual, y si aparece algún resultado poético, este surgirá del contraste heterogéneo de los diversos elementos.

Siguiendo el más “típico estilo” de las pretensiones surrealistas, LPO trata de hacer saltar la chispa de la poesía confiándose al azar, a la mezcla aleatoria de diferentes figuras que son evocadas en su mente poco antes de llevarlas al papel, uno debe de suponer que de un modo irreflexivo (o, en todo caso, sólo lo mínimamente reflexivo que le permita componer equilibradamente el conjunto de imágenes que vayan surgiendo una tras otra).

Así es que aparecen ante nuestra mirada dibujos como los de un coche, un locutor que vomita ante el micrófono cierta sospechosa materia, unos vagabundos que se calientan al fuego que produce una hoguera de billetes, y cuyas nubes provocan un poco *más allá* (en el dibujo de al lado, pero en una escala mucho más pequeña) una lluvia

de monedas sobre un personaje que trata de retenerlas en su mandil, o un brazo con una mano que posee ocho dedos. A pesar de lo que hemos dicho sobre el pretendido automatismo en la concepción de las imágenes, debemos reconocer que en el caso de esta obra, al menos en la primera página (izquierda), algunas de ellas tienen relación con acontecimientos autobiográficos del momento.

Esto nos lleva a la siguiente consideración: debemos de reconocer que el automatismo (o, si lo preferimos, el comportamiento que trata de ser irreflexivo) no está reñido con el afloramiento espontáneo de recuerdos que mantenemos vivos en nuestro interior, bien por cercanos en el tiempo, bien por la intensidad de las emociones que nos provocó en su momento, o bien por ambas cosas.

Dejando a un lado aquellas imágenes que nos sugieren tener una motivación privada y que, por tanto, se nos escapa su posible interpretación (en cuanto a entender su relación con acontecimientos reales), nos encontramos a veces con referencias históricas o sociales, como es aquí el caso. Aunque LPO no suele incluir alusiones directas a este tipo de eventos, cuando surgen en su obra son fácilmente reconocibles, al menos para aquellos que las han vivido.

Y así sucede, al menos de las que nosotros seamos capaces de advertir, con dos escenas (contiguas además) de la página de la izquierda. La más evidente es la de la nube, en la esquina superior derecha de la página par, que en sus volutas reproduce el rostro del *viejo profesor*, Enrique Tierno Galván, alcalde de Madrid desde 1979, recientemente fallecido por aquel entonces, en Enero de aquel año (1986). Fue este un acontecimiento que conmocionó a toda la sociedad española, no sólo a la madrileña, y los que fuimos testigos de esos momentos podemos reconocer fácilmente su evocación. Por ende para LPO el suceso debió de contener más implicaciones emocionales, ya que acababa de sufrir la censura de una de sus historietas (en el número anterior) por el motivo de manifestar una negativa al ingreso de España en la OTAN (posición que parecía compartir Tierno).

Quizá por todo ello a nuestro entender la concatenación de las figuras de la nube (con gafas incluidas), las torres de edificios (la ciudad) y la pareja que agitan pañuelos al viento (en indudable actitud de despedida) hacen referencia obvia a la despedida del personaje real, hasta entonces alcalde de Madrid. El pequeño homenaje se redondea además con la segunda referencia contenida en la escena, la de la

frase popular que cobró ímpetu durante su mandato que rezaba: “*de Madrid al cielo*” (\*).

(\*) La frase dichosa es la primera parte de una expresión que, entera, reza así: “*De Madrid al cielo, y, en el cielo, un agujerito para verlo*”. Parece ser que fue una expresión muy usual en los finales del s.XVIII, cuando los madrileños estaban orgullosos de las mejoras que emprendía el rey Carlos III (*cit. en El porqué de los dichos*, José M<sup>a</sup> Iribarren, editado por el Dpt<sup>o</sup> de Educación y Cultura del Gobierno de Navarra, Pamplona, 1993 -5<sup>a</sup> edición-). Durante el mandato de Tierno se recuperó su uso y su popularidad.

También, quizás, arrastrados por ese recuerdo tan emocional, veamos una segunda referencia a la crónica del momento, aunque sin duda es de carácter más anecdótico.

Y el caso es que creemos encontrar en el niño pequeño que va en la sillita, empujada por su madre (justo debajo y ambiguamente adherida a la escena que acabamos de describir) un parecido con el por entonces presidente de gobierno Felipe González.

Pues bien, la cara del niño en cuestión no sólo tiene todos los rasgos caricaturescos del rostro de Felipe González, si no que además luce un trajecito cordobés muy evocador de su origen andaluz. Por aquel entonces estaba a punto de cumplir su primera legislatura, y puede que sea ese el motivo por el que LPO le presente de esa guisa, como un niño, contento (como *con zapatos nuevos*, y de hecho sin utilizarlos) y llevado en sillita por su mamá (será “*mamá-democracia*”... bueno, esto si que nos parece demasiado interpretar).

Pero el caso es que también estaba González a punto de lograr el rocambolesco ingreso en la OTAN mediante la convocatoria de un referendum aquel mismo mes de Mayo, mes en el que este número del MADRIZ está saliendo a la luz. A propósito de este acontecimiento recordaremos aquí, de nuevo, como esta historieta de LPO es la siguiente a la que se le había censurado, aquella que debería de haber sido publicada en Abril (en el nº26) y que no había aparecido debido a que trataba el tema de la OTAN mostrándose en ella crítico con el ingreso. Esta es por tanto la colaboración siguiente a esa censura y la escena mencionada podría interpretarse, y más con el paso del tiempo, como una premonitoria caricatura de la personalidad política que comenzaba a mostrar aquel Presidente de Gobierno.

Más allá de estas referencias concretas no volvemos a encontrar, o al menos a saber interpretar, otras escenas con parecida carga referencial.



## [23] Sin título

(Nº 28, Junio- 86, pgs. 30 y 31)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Como en la entrega anterior: línea negra de tinta que delimita las figuras sobre el fondo blanco del papel, y en el interior de las figuras rayados y tramas con coloreado para conseguir la sensación volumétrica. Caja muda de unos 200 x 267 mm.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Si en esta historieta existe una característica más acusada que en otras de esta índole, aún cuando se mantienen los mismos rasgos generales de esta subserie, esta es la de ser muy rica en representaciones antropomórficas. Así podemos repasar las veintiún escenas (que pueden contener una o más figuras) que se presentan en la doble página y comprobaremos que en todas ellas aparece una figura humana, bien representada directamente (completa o parcialmente), o bien compuesta con elementos diversos, ajenos a la fisiología del cuerpo humano, pero que reproducen su forma sintáctica.

Entre otras referencias antropomórficas podemos resaltar como ejemplo las que aparecen en las figuras de dos personas trajeadas, con corbata, en actitud de espera, a las que se les ha sustituido la cabeza por una torre de sección poligonal cuadrada, y en las que se traspone las formas de ojos, boca y orejas sirviéndose de elementos arquitectónicos. En la siguiente página aparecerá, al contrario, una torre en cuyos muros aparece una cara.

También citaremos la sustitución del corazón de una manzana, que aparece seccionada ante nosotros, por un corazón humano (que, por otra parte, recuerda los representados en estampas religiosas). O la sustitución en dos figuras humanas, una en cada página, de sus cabezas por sendas zanahorias (en las que aparece la cara).

Algunas otras imágenes contienen algún otro tipo de transmutación, pero nos referiremos a las que creemos que encierran también un contenido alegórico o referencial, como es el caso del árbol que sustenta entre su follaje cabezas, a modo de frutos. En ella vemos una doble alusión; por una parte, al Gato de Cheshire de L. Carroll (en cuanto a la aparición de la *cabeza entre el follaje*); por otra, al árbol de las Manzanas de Oro del Jardín de las Hespérides (en cuanto al número de *cabezas/ manzanas*) (\*).

---

(\*) Esta relación se nos ha revelado más ambigua en el momento de documentar lo que había sido una impresión rescatada de la memoria por no sé qué motivo, desde luego, más subjetivo de lo esperado. La invocación de esta imagen por la memoria quizá se deba a la huella dejada por ciertas lecturas, hace tiempo ya, en las que se describe cómo la diosa Hera, para defender las manzanas incluso de las propias Hespérides, hizo que el dragón Ladón se enroscara alrededor del árbol para vigilarle. Algunos autores describen a Ladón dotado con múltiples cabezas y con el don de hablar varias lenguas. Esta potente imagen ha podido quedar latente en la memoria y ser activada al visionar el dibujo. Un buen resumen de fuentes justificadas para esta interpretación de los textos clásicos lo podemos encontrar en *Los mitos griegos*, Robert Graves, Alianza ed., Madrid, 1985, vol. II, pg. 181.

Como se ve, algunas alegorías son muy culteranas, y con este carácter resaltaremos algunos más, para rematar el comentario.

Un personaje aparece leyendo en el interior de un cascarón de nuez que, a modo de embarcación (¿improvisada?), navega a la deriva en un espacio anegado por las aguas. Las referencias más primarias nos remiten al Diluvio y al Arca de Noé. En segundo lugar, enseguida la

cáscara de nuez nos remite a la forma que presenta nuestro cerebro: es un paralelismo que, no es nuevo, se basa en la similitud que se nos ofrece entre el fruto carnoso, con su bipartición hemisférica y sus circonvoluciones bulbosas, y el cerebro humano.

Siendo la cáscara el contenedor (el *cascarón* de la barca) de la nuez/ cerebro, y aparecer en su interior una figura humana, nos da pie a interpretar que dentro del cascarón (cráneo) se puede contener la totalidad de la persona o al menos su esencia: en ella reside la facultad del intelecto, la posibilidad de comprender el mundo que se nos presenta caótico y cambiante (¿qué mejor imagen puede representar ese concepto mejor que la de un diluvio?).

En definitiva, vemos aquí una alegoría a la fragilidad de la obra y la vida humana frente a los elementos. La vida representada por la figura humana. La obra por las torres de castillo (símbolo del poder terrenal e idénticas a las que aparecen en la primera página) que inundados han perdido todo poder y no volverán a ser los mismos ya que el agua y el tiempo los corroen: *gloria fugit*.

Pero este no es más que otro de los *vanitas* que LPO diseña ante nosotros. Otro lo encontramos en el personaje que sostiene en sus manos un vaso que contiene fuego (su derecha) y una calavera, mientras su cabellera al viento está compuesta de llamaradas humeantes.

A lo evidente y primario de la calavera se le añade el elemento *fuego*, asociado a la idea de actividad vital (calor del cuerpo vivo), pero también a la idea de transformación y regeneración. Al situar el fuego en el vaso y en la cabeza se le están añadiendo dos nociones: la de alimento (que necesitamos y *consumimos* a diario) y la de actividad psíquica. No en balde Jung asimila el fuego como imagen del ánima, como origen de la vida interior y de la energía espiritual (Cirlot: 209 y ss).

El fuego nos alimenta y nos consume a la vez. Nos da calor (vida) y también luz (ayuda a ver en las tinieblas) pero el hecho de consumirnos implica que habrá un fin para el fuego, en algún momento, y con él acabará la vida (*tempus fugit*).

Y por último, al final de la segunda página, nos encontramos con dos personajes en primer plano, aislados entre sí pero relacionados por proyectar sus ojos un haz de luz, al igual que lo hace un foco que se

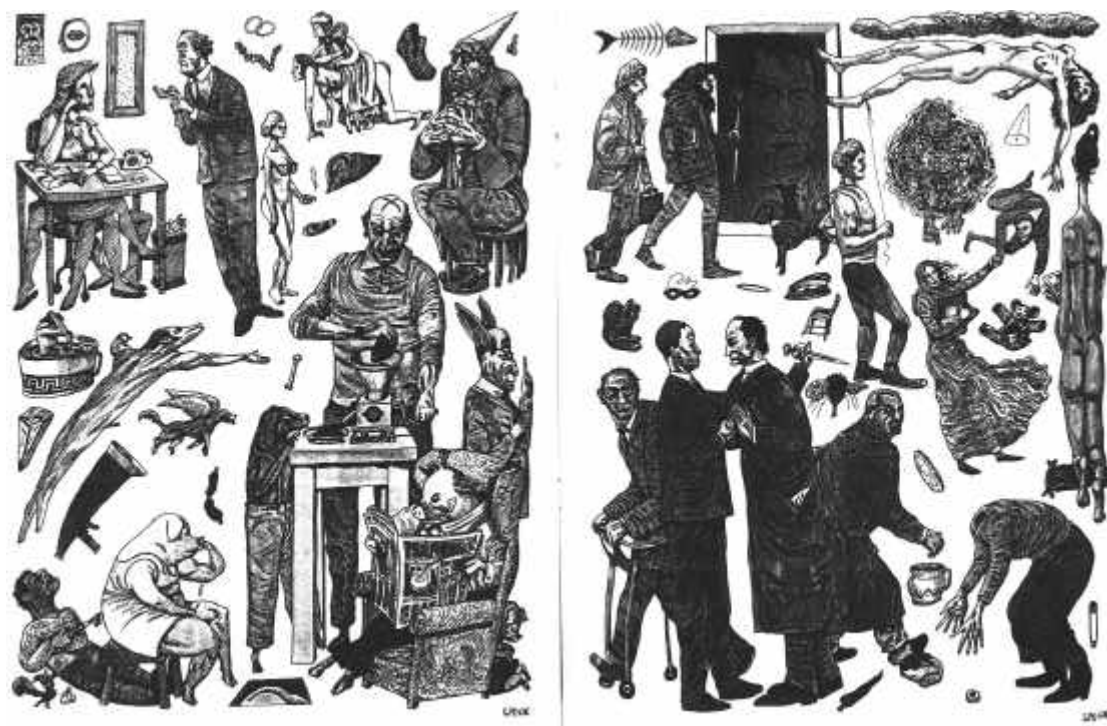
intercala entre ambos. De estos dos personajes, mujer y varón, sólo se les presenta un fragmento de sus cabezas, como si estuviesen a punto de salir de cuadro, de salir de la hoja e invadir/ compartir nuestro espacio tridimensional.

Estas imágenes podemos considerarlas una sinécdoque a través de la cual se presenta la acción de ver por la de comprender: la mirada como luz que arrojamos sobre las tinieblas para ver en/ entre la oscuridad. La luz como metáfora, a su vez, del proceso de conocimiento. La luz interior proyectada hacia el mundo exterior para guiarnos. La mirada proyectada hacia fuera de nosotros como mirada pensante, como mirada crítica, que será único camino para desentrañar el por qué de las cosas, para comprender el mundo.

Si no estamos confundidos, estas imágenes en el final de la historieta nos darán una pista para entender que todo es susceptible de ser interpretado. Así que podemos encontrar, quizá, algún sentido en las cosas, incluso entre el conjunto de escenas dibujadas por las que paseamos nuestra mirada. Pero debemos resaltar que este último dibujo nos remite a un *más allá de la historieta*, los personajes dirigen su haz de mirada al exterior de la hoja de papel incitándonos a nosotros, lectores, a dirigir nuestra mirada también hacia fuera del papel. Y, quizá, comprender.

**[24] Sin título**

(N° 29, Julio/ Agosto- 86, pgs. 46 y 47)



## EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

## REALIZACIÓN

Color. Caja muda (200 x 267 mm).

## ANÁLISIS COMPOSITIVO

Volvemos a encontrarnos ante figuras dibujadas sobre un fondo blanco, algunas de ellas relacionadas entre sí, formando escenas, otras aisladas, sin aparente relación con las contiguas.

Sin embargo, nos atrevemos a aventurar que, si no a todas, a la mayor parte de las que aparecen en esta historieta les une un trasfondo común. Puede que de un modo inconsciente, LPO parece invocar aquí a sus personajes en torno al tema de las relaciones de pareja (amorosas, familiares, de trabajo, etc).

Así, en la primera página ya nos encontramos con la primera escena en la que se nos presenta a una secretaria que, sentada ante su mesa, muestra su pecho izquierdo por la camisa desabrochada, mientras que por debajo de la mesa llegamos a ver que está dotada con tres pares de

piernas. Enfrente de ella aparece una figura, dibujada a su derecha, de un señor trajeado (¿su jefe?) que muestra entre sorprendido y atribulado. A nuestro entender estas figuras están relacionadas entre sí, siendo un ejemplo de escena en la que intervienen varias figuras.

A esta escena habría que vincular también unos elementos que gravitan por encima de la primera figura y que harían las veces de escenografía de fondo, a la oficina como entorno de trabajo, en donde se desarrolla la acción. Esos elementos son un almanaque (con una foto de un varón mal encarado), Un marco ovalado con unos labios en su centro y una estrecha ventana en la que, en vez de una lámina de cristal, aparece una lámina de piel (¿alusión a lo carnal?).

Justo a continuación, en esta página aparecen unas figuras aisladas, de las que parecen rellenar huecos que dejan las figuras más grandes: un par de anillos entrelazados y, justo debajo, una *esclava* (cadena), una zapatilla, un sexo masculino, una concha cuneiforme que tiene como abertura un sexo femenino y una oreja.

Estas figuras rodean a varias figuras humanas: una mujer desnuda que lleva dos pares de gafas (unas en los ojos y otras más grandes en los pechos); otra mujer desnuda que, en actitud de salida de carrera de atletismo, soporta sobre su espalda a otra mujer (¿vestida de novia?); y un varón en típica actitud de anciano (sentado sobre un taburete, con zapatillas y apoyado en un bastón a la altura del pecho) pero que además presenta un cucurucho coronado su cabeza.

La concatenación de la mayor parte de estas figuras y escenas vienen a ser la primera base que encontramos para justificar nuestra impresión de que existe un *leitmotiv* que las produce.

Bien es cierto que otras figuras que aparecen como fondo en la mitad inferior de esta misma página parecen desviarse de esta línea de interpretación: un hueso, un perro alado (*pegaso perruno*), dos chorizos en riestra, una porción triangular (¿de queso?) y un altavoz.

En esta mitad inferior de página aparecen dos escenas que quizá estén relacionadas también entre sí.

En la parte inferior y ocupando casi todo el ancho de página, se nos ofrece una escena familiar: a la derecha, con el respaldo casi coincidiendo con el límite derecho de la caja, un varón sentado en un sillón leyendo un diario, mientras que enfrente de éste, a la izquierda,

una hembra está sentada en una banqueta, fumando un pitillo. Detrás del sillón paterno aparece, semiescondido, la figura de un crío recostado contra la parte trasera del asiento paterno y que parece estar mirándose sus partes a través de la cintura del pantalón.

Hemos hablado de varón, hembra y crío, sin embargo las figuras representadas no corresponden a humanos, sino a cerdos. Entre otras consideraciones, se nos hace evidente que los papeles masculino/femenino o los padre/ madre los otorgamos por las apariencias: el modo de vestir, las costumbres y actitudes ... (pero ¡por Dios, si sólo son cerdos!).

Para acabar de una vez por todas con las buenas costumbres (o su apariencia) justo detrás de esa escena, compartiendo su encuadre y perspectiva, el autor nos presenta un humano que pasa por la picadora unas vísceras. Se trata de un varón adulto, calvo y, sí, lo que tiene en su cráneo pelado es una gran cicatriz en aspa, lo que nos hace sospechar qué tipo de viscera es la que está haciendo pasar por la trituradora.

La página se remata con un perfil de un docto personaje que se halla situado por detrás del sillón del puerco cabeza de familia. Tiene la sospechosa actitud de estar largando una perorata de mucho cuidado. Mas dos detalles le delatan: es una figura plana (es decir, está dibujado como la representación de una figura de cartón, que ocupa una posición oblicua al plano del dibujo) y lleva dos orejas de asno (como los de aquellos tiempos escolares). La figura se dirige hacia algún punto de la derecha. Nadie le escucha ni más allá del doblez del pliego.

Ante tan aleccionadora página ¿qué cabría encontrar en la siguiente?. Pues, efectivamente, nada tan explícito. Sólo la escena que ocupa el cuadrante inferior izquierdo, la que nos ofrece una escala mayor de representación, y que nos muestra en primer término un par de hombres que, sonrientes, se dan la mano con efusión, mientras el de la izquierda blande precisamente en su siniestra un hermoso estilete tras la espalda del otro. ¿Casualidad que sobre la cabeza del de la siniestra levite un antifaz, mientras que sobre la otra lo haga un aro?. ¿Serán estos la evocación del *truhán* y del *bienintencionado*?.

El resto de figuras parecen responder más a un espíritu lírico que mordaz, a pesar de que una de ellas sea la de un fornido muchachote bigotudo que porta, a modo de globo, una mujer desnuda que levita

sobre él en posición horizontal y boca arriba (mientras un negro nubarrón parece querer aprovecharse de la situación ).

Al abandonar esta historieta esperamos no haber perdido la cabeza como el personaje que la remata (podríamos echar mano del imperdible).



## [25] Sin título

(Nº 30, Septiembre- 86, pgs. 62 y 63)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja muda (200 x 267 mm).

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

De nuevo, figuras a color sobre fondo blanco, sin texto alguno. Al contrario de lo que ocurría en la anterior historieta, no parece existir un *leitmotiv* que de origen a las distintas escenas.

La única característica que observamos estriba en que, en la mayor parte de las figuras, se relacionan a los personajes de dos en dos, y más raramente están aislados.

Así, entre otros, aparecen: pareja de chico- chica cada uno encerrado en un globo transparente; mujer que sube por escalera/ espalda de un hombre; dos figuras de fisonomías contrarias (uno con tronco corto y piernas largas y el otro al contrario, piernas cortas y tronco alargado); una diva del *bel canto* y un admirador encandilado; un par

cirujanos que poseen unas manos enormes (¿síntoma de mucha habilidad o de mucha dificultad para resolver operaciones delicadas?); dos jugadores de fútbol (al menos así van ataviados) jugando con un futbolín, etc.

De entre las dos páginas la escena que más destaca, por su mayor escala y porque está adornada con más elementos complementarios, es una que está situada en la mitad izquierda de la segunda página. En ella se nos presenta a dos hombres enfrentados en una contienda verbal (y suponemos que *deportiva*, ya que mantienen entre ellos una red de tenis).

Uno de ellos parece ser el que más habla: echa un rayo por la boca y humo por su cabeza, mientras blande sus manos en actitud expedita. Por debajo de las perneras de los pantalones aparecen unos pies, sí, pero de elefante. Parece ser que sus posiciones (dialécticas) son inamovibles.

Por su parte, su contendiente mantiene una actitud contemplativa pero no exenta de estar dispuesto a la confrontación, ya que sus pantalones tienen la pernera arremangada, mostrando las piernas y los pies desnudos, como dispuesto a *entrar en faena* y *vendimiar* lo que haga falta. Pero ahora mira al adversario en tono reflexivo, al menos eso parece. Mientras aquel echa humo por la cabeza (*está que echa humo*) éste echa otros humos por la retaguardia, de índole más visceral.

Por cierto que estas nubes, tanto del uno como del otro, se quieren parecer a *venus de Windeldorf*, pero más etéreas.

## [26] Sin título

(Nº 31, Octubre- 86, pgs. 38 y 39)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja muda (200 x 275 mm).

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En esta historieta combina características que se habían dado por separado en otras anteriores. Las figuras de las que se compone esta están dibujadas en color sobre el fondo blanco del papel, como venía ocurriendo en las últimas cuatro entregas (MADRIZ nºs 27/ 28/ 29/ y 30). Pero en vez de representar diferentes personajes reunidos en una especie de viñetas-panel de doble página, en esta dibuja seis veces (tres en cada página) las mismas dos figuras: las de un vagabundo y su perro.

Estas seis escenas son identificables con seis viñetas, aunque la separación entre ellas sea elíptica, no se manifieste con ningún elemento gráfico explícito.

Vuelve así LPO a retomar el relato secuencial que exige un orden de lectura (el habitual: de arriba abajo y de izquierda a derecha). Y también vuelve a introducir el texto literario.

De hecho, el texto juega un papel fundamental no solamente en cuanto a la información literaria que nos aporta, sino también porque compone visualmente el equilibrio plástico de la imagen, como un elemento más del dibujo.

Debemos reseñar cómo las figuras, especialmente la del vagabundo, más grande, sigue una disposición en diagonal, de arriba abajo y de izquierda a derecha, que ayuda el seguimiento de la lectura, a la vez que transmite la sensación de desplazamiento en lo que se supone es un paseo de los personajes por un paisaje virtual y elíptico.

En resumen, que LPO vuelve a un esquema clásico de historieta, en este caso de seis viñetas/ escenas todas ellas con texto.

En ella narra un fragmento de un diálogo autoreflexivo que el vagabundo expone ante su can acompañante. El diálogo es coherente, dentro de un tono reiterativo y vulgar, y precisamente el motivo de la historieta se construye sobre el golpe de efecto que supone que, llegados a la quinta viñeta, el perro le conteste.

Como vemos, esta historieta rompe con el sinsentido del resto de la serie. De hecho, podemos encontrar relación formal con la “*Balada del corredor*” (MADRIZ nº 16) analizada en la serie anterior. De tal modo que llegamos a plantearnos la recuperación del apartado *Interpretación*, aunque lo desestimamos, prefiriendo mantener esta obra dentro de la serie, ya que algún carácter surrealista sí que mantiene.

Además, la posible interpretación de esta pequeña pieza se reduce a que en un contexto costumbrista se introduce un *gag* imposible, de índole surrealista.

## [27] Sin título

(Nº 32, Noviembre- 86, pgs. 36 y 37)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja muda (200 x 267 mm).

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

De nuevo nos encontramos ante una historieta novedosa en la producción de LPO pero que no suena a excesivamente original debido a que los recursos que despliega en esta obra los hemos visto en otras ocasiones, aunque no combinados de este modo.

Empezaremos por mencionar el dibujo, que repite la forma de los últimos números, es decir, figuras modeladas en color y línea negra sobre el fondo blanco del papel.

Estas figuras se combinan con bloques de texto que se mantienen dentro de cajas rectangulares, de proporciones diferentes unas a otras, pero que observan un justificado a izquierda con ligeros

quebramientos a la derecha (lo que lleva al autor a partir palabras para mantener la relativa regularidad de los párrafos).

El texto, por tanto, vuelve a tener una doble función: la comunicativa y la compositiva. Su contenido vuelve a ser el equivalente al del soliloquio o al de un diario personal: gira entorno a las reflexiones que se hace un joven que cumple veinticinco años, sobre su vida, lo que hace y lo que quiere, a dónde va y de dónde viene.

El planteamiento responde a una preocupación de LPO por el tono intimista y reflexivo, con bastantes tintes autorreferenciales que mantiene constante a lo largo de todas sus colaboraciones con MADRIZ. Para ello ha venido utilizando diversos recursos tanto de índole literaria como visual. El que aquí aplica, el que preferimos denominar como “tipo *Cuaderno de bitácora*”, ya lo había utilizado el autor en obras anteriores aunque en un modo formal diferente (por ejemplo en “*Balada madrileña de la melancolía femenina*”, M-nº 4; o en “*Balada madrileña del abandono de las grandes ciudades*”, M- nº 5).

El carácter específico aquí lo adquiere porque el texto funciona de un modo muy autónomo, tomando la primacía narrativa, y las imágenes adquieren la vieja condición decimonónica de *ilustración* de pasajes del texto, sin más hilazón entre ellas que la que le marca aquel.

De alguna manera el referente más directo para esta obra es la de las canciones de ciego o los relatos ilustrados, en donde la relación entre imagen y texto era primaria, a la vez que la secuencia entre imágenes, el montaje de escenas, no estaba muy elaborado.

Evidentemente, en este caso, esta opción está tomada deliberadamente, quizá como modo de conseguir unos conjuntos de imágenes diversas sugerentes de por sí, pero que comparten en el texto su origen.

La estructura de relaciones entre texto e imágenes es constante en la doble página. Las dos páginas presentan una división en cuadrantes, aunque sus proporciones no son regulares. En cada cuadrante se reparten un párrafo y dos porciones de espacio dedicadas a figuras. Una cuadrangular o rectangular horizontal que contiene diversas figuras, de formato pequeño. Otra porción, de proporciones más constantes, en el que aparece representado un mismo personaje, con

aspecto diferente y en actitudes variadas. Parece identificarse con el protagonista del texto.

Tenemos, así, repartidos equilibradamente por la doble página, ocho *viñetas* de contenidos diversos, ocho bloques de texto, y ocho personajes (o actitudes del protagonista).

En ambas páginas la situación de esta figura principal con respecto al texto se va alternando: en las dos bandas superiores el personaje a la izquierda del texto; en las inferiores, a la derecha.

La composición de diferentes figuras que aparece sobre cada bloque de texto no está enmarcado por líneas explícitas. Estas figuras no tienen, en la mayor parte de las veces, ninguna relación aparente entre sí, más allá de la de contigüidad.

La actitud del personaje que aparece al lado del texto tiene relación con el contenido literario de este. Además se nos antoja que guarda cierto parecido con el autor de la historieta, lo que nos lleva enseguida a incrementar nuestras sospechas sobre el carácter cuasi-biográfico de la obra (y, en general, de la mayor parte de las colaboraciones en esta revista).



## [28] "Cuestiones Cruciales de la Posmodernidad"

(Nº 33, Invierno- 87, pgs. 38 y 39)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Manchas de color (acuarela líquida) que luego, en algunos casos, contornea con línea negra (parece más de estilógrafo, más que de plumilla). Aplica acuarela blanca para diferenciar planos. Caja muda (200 x 267 mm).

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En esta historieta LPO nos ofrece un tratamiento plástico original con respecto al modo en el que lo venía realizando.

Comenzaremos por señalar lo más evidente. Si hasta ahora el coloreado de las figuras se correspondía con las líneas de sus contornos, y en muchas ocasiones prescindía de color para el fondo, sin embargo ahora observamos cómo ha cubierto prácticamente toda la superficie de la que dispone para el dibujo con manchas de acuarela líquida, aplicadas enérgicamente. Esta manera parece transmitir la intención del autor por aprovechar los efectos de la disposición



aleatoria de las manchas de color para entresacar de ellas las líneas, las formas, de figuras que le puedan sugerir.

Aunque siempre podemos suponer cierto relativismo en el factor sorpresa que pueda ofrecer ese diseño aleatorio (ya que al menos varios efectos pueden estar buscados de un modo consciente, aunque se deje al material, en este caso la acuarela, que concrete la forma al aplicarlo de una manera desenvuelta), esta manera de proceder es novedosa en los trabajos de LPO hasta ahora entregados para la revista MADRIZ.

Además, la caja se la presenta delimitada explícitamente por la línea de lápiz, que en esta ocasión no se borra, sino que se subraya con unas largas y gruesas líneas rojas de rotulador (aunque no se deja que lleguen hasta los vértices).

En resumen, LPO cambia la estrategia para la concepción de la obra, tratando ahora de aprovechar las formas fortuitas de las manchas de acuarela para trazar el dibujo de personajes y objetos que aparecen sobre el papel.

Este método le confiere una gran unidad visual al conjunto de las dos páginas a pesar de que, como analizaremos más adelante, el conjunto puede considerarse un gran *collage* que tiene como motivo central aglutinador la cuestión de la postmodernidad.

En el conjunto LPO parece querer conjugar dos aspectos. El primero, que se perciba cierta intencionalidad *artística*, transmitiendo rasgos de *qualité* en el tratamiento plástico de la imagen, más pictográfico que de grafismo humorístico). En segundo lugar, que a pesar de lo anterior, pueda funcionar en conjunto de la doble página, como una gran viñeta-panel que pueda funcionar como chiste, en contraposición a la seriedad intelectualoide, que sería de temer ante tal motivo de reflexión.

El *leitmotiv* de la historieta gira en torno a lo que el título anuncia sin ninguna duda, “*Cuestiones cruciales de la posmodernidad*”, pero enseguida sabemos que nos encontramos ante un guiño que nos transmite con ingenio un planteamiento personal de la cuestión. Es una reflexión subjetiva e informal, huyendo de la solemnidad y la sesudez erudita, que se inscribe en un contexto de moda en aquel entonces. De ahí también el por qué de ese pequeño anexo al título, “(Cap. V)”, justo debajo de la última “D”.

Pero el hecho de que se elija el tono jocoso no quiere decir que la obra esté exenta de profundidad ya que lo humorístico no tiene por qué ser identificado con lo superficial. Y en este caso, además, la obra tiene cierta carga de fina ironía.

Analicemos ahora los contenidos.

### **El dibujo**

Como en las historietas anteriores, son mayoría los dibujos que representan a figuras humanas, sobre todo caras y torsos (ocho en la primera página y quince en la segunda, fragmentados en algunos casos); y sólo dos figuras enteras (una en cada página), aunque la segunda está ligeramente velada en blanco (esquina inferior izquierda).

El dibujo no sigue un estilo homogéneo: va desde una cabeza modelada con tramas de líneas, siguiendo el estilo desarrollado en obras anteriores, hasta fisionomías caricaturescas que siguen las manchas de color como si de manchas aleatorias se tratasen (salpicaduras, humedades, nubes en el cielo ...) y que determinan caprichosamente el dibujo. Así, por ejemplo, en la página primera, uno de los perfiles nos recuerda mucho a un personaje de Lauzier, el perro al aspecto de un “*dibu* animado” (una versión *underground* del Patán de Hanna-Barbera), mientras que, en la segunda, podemos encontrar una cabeza que parece estar sacada de una estampa japonesa o una forma muy simple que bien podría ser una figura de Paul Klee.

Aparecen también otras figuras, de las que unas pocas juegan un papel significativo: un perro y una copa de cristal con una cara en su interior (en la página uno y ya citadas anteriormente) y un ojo *suelto* (en la dos). Unas pocas figuras más tienen una presencia secundaria: una rama o arbusto, una botellita, un piolet, un pez y un número uno (subrayado con la adición de una flecha que lo señala) , todo ello en la página uno. Una cabeza de un pájaro-hombre, un par de panes, un número dos (igualmente destacado con una flecha), unos árboles en la distancia y un par de *ramas* (que también podrían ser estructuras nerviosas o vasos capilares).

Como se puede percibir, son mayoritarios los dibujos de fisionomías pero, a diferencia de historietas anteriores, estas figuras son de fragmentos y en su mayor parte las líneas que los delimitan son discontinuas e incompletas.

Además, no se conforman escenas, ni siquiera grupos de personajes. Éstos están aislados a pesar de estar en espacios contiguos y, al estar dibujados en estilos diferentes, propician la sensación de que nos hallamos ante un *collage* de imágenes heterogéneas, de procedencia diversa.

### Los textos

En cuanto a los escuetos textos que hallamos entreverados por entre las formas del dibujo, pensamos que son decididos en función de los hallazgos gráficos con los que se construyen las imágenes. Queremos decir, en definitiva, que los textos no parecen tanto determinados previamente, sino que más bien se disponen *a posteriori*, basándolos en esas *apariciones*, en esas configuraciones gráficas.

Los textos están compuestos por pequeños párrafos (diez y siete), cortas frases (dos y seis) y varias expresiones cortas de carácter descriptivo, interjectivo u onomatopéyico (por ejemplo, en la primera página: *exuberante, mente despejada, ¡aibó, aibó!, burp, bummm*).

Reproduciremos ahora el contenido de los párrafos y describiremos a qué imagen están ligados, empezando por los que aparecen en la primera página: “¡Ah! ¿Cuántas horas de melancolía, vuelto hacia el limbo?” (texto dentro de un bocadillo que sale de una cabeza de perfil, que parece mirar hacia la lontananza del fondo del dibujo, a la derecha). Sobre dicha cabeza se puede leer también: “*Siente el peso de alguna obligación*”.

Más a la derecha aparece el perro, y debajo de su cabeza: “¿Estás rabioso por algún motivo considerable, o es simple rutina?”.

Hacia la izquierda, en el centro de la página, aparece un personaje enfadado, cabreado, los brazos abiertos. En la mano derecha blande algo que echa humo, posiblemente un cóctel molotov. Sobre ese brazo: “*El proyectil inflamable era un trozo de su alma enfurecida*”. Siguiendo la línea horizontal que marca el otro brazo: “*Legítima furia desatada*”. Sobre esta frase, en un espacio intermedio entre la cabeza de este personaje y la del perro, se dibujan los signos de un par de rayos, en paralelo pero uno en cada sentido de las cabezas.

Un poco más abajo, en el centro de la página: “La maleza, tropical espesura, por decirlo así”. Inmediatamente más abajo: “Ya no quiere ocuparse del futuro como un pequeño inversor. Lo hará como uno grande, pero en secreto”.

Estamos ya en el tercio inferior de la página. Empezando por la izquierda, justo pegado al límite, vemos un personaje caricaturesco, de dibujo expresivo-infantiloide que, con expresión patética y con un “burp” al lado de la boca, señala hacia un texto: “Créanme: soy un producto de mi tiempo”.

A su derecha aparece el personaje cuyo dibujo nos recuerda al autor Lauzier. Está de perfil, mirando hacia arriba, siguiendo la diagonal de la caja en dirección a la esquina superior derecha. Al lado de su mentón: “*Y pensar que todavía me acuerdo de aquello ... justo lo último que querría tener presente*”.

Justo debajo de este párrafo hallamos un pequeño texto que acompaña a la copa de cristal que contiene en su interior las facciones de un rostro, dice así: “*Donde el ayer se refleja*”.

Para terminar con esta primera viñeta-panel, en la esquina inferior derecha, vemos el perfil de una cabeza que mira hacia la siguiente página. La superficie de la cabeza propiamente dicha es considerable y parece estar calva. En medio de las aguadas de color aparece: “*Mente despejada*”. Debajo la flecha que apunta al uno (la numeración de la viñeta) y debajo del uno, como si este estuviese apoyado en él, aparece un bocadillo (perfilado como en los mapas, con línea ancha de color sobre la que se superpone una secuencia de crucecitas negras, realizadas con puntos y pequeños guiones). En el interior se lee: “*Pero, joé, ¿esto es un comic o qué?*”.

En la segunda viñeta/ página el primer párrafo con el que nos encontramos está arriba, en el centro, justo debajo del rótulo “*POSMODERNIDAD*” del titular. Se halla al lado de una cara que se nos muestra desplazada con respecto al cuello y el resto del cuerpo (donde debería encontrarse la cabeza aparece un espacio amarillo que hace evidente el desvío). El texto reza así: “*Intento atrapar el pasado pero se me esfuma*”.

Más abajo, también en el centro, aparece otro párrafo, esta vez al lado de una cabeza masculina, de perfil, que presenta una frente prominente: “*Empuja con deseos cerebrales*”.

Hacia la derecha, a la altura del torso del personaje que parece sacado de una estampa japonesa (que se encuentra en la esquina superior derecha) aparece escrito: “*Desolada pechera árida y exigente*”. Y un

poco más a la derecha, casi al límite de la caja y del espacio que corresponde al costado del mismo personaje: *“Aquí nada”*.

Siguiendo hacia abajo junto a este margen se nos muestra un ojo de perfil que mira hacia la izquierda, al interior de la página y, justo debajo de él: *“¿Hay por ahí alguien capaz de enfocar la mirada hoy? ¿eh?. Se ha hecho una pregunta ...”*.

Ante este texto nos preguntamos nosotros sobre su intencionalidad, sobre su sentido más allá de la mera apariencia superficial y primaria. Nos preguntamos hasta qué punto la frase no tiene que ver con la cuestión de si es posible explicar históricamente el presente desde la postmodernidad, cuando una característica de esta es que ha olvidado (o no le interesa) pensar históricamente (no hay más que recordar el postulado del “fin de la Historia”).

Desplazándonos ahora hacia la izquierda llegaremos al centro de página, en donde encontramos al busto esquemático que nos recuerda al estilo de Klee. A la izquierda de su cabeza leemos: *“El impreciso rostro de entonces”*.

Si nos vamos ahora hacia el margen izquierdo encontraremos, más abajo, una cara frontal cuyas facciones no están enmarcadas por línea alguna, sino por un cambio impreciso de mancha de color. Debajo del mentón asoma una pajarita negra. Entre el rostro y el margen de la viñeta: *“No era un barman, no”*.

Pasamos ahora a los tres últimos párrafos que aparecen casi alineados con el margen inferior de la caja, asociadas a otras tantas cabezas.

En el caso de la de la izquierda, más que una cabeza se trata de una cara que está semioculta, ya que sólo asoma al dibujo desde los ojos hacia arriba. La cara, además, parece una máscara, pues en la frente, a la altura de la raíz del cabello, se dibuja una línea ligeramente curvada que bien pudiera corresponder a un hueco como si se tratase de representar la comisura de un jarrón. Entonces, en lugar del pelo aparece una superficie de color carmesí, sin delimitación de línea de tinta, que recuerda, por una parte, a la forma de un fez, pero por otra, parece representar un espacio vacío. En medio de ese espacio: *“¿Y no piensas volver?”*. ¿Se estará refiriendo el autor al fez, al pelo o, acaso, al cerebro?.

Mirando hacia esta figura, aparece otra a su lado, hacia la derecha, una cabeza situada de perfil y con la frente muy abultada. En medio de la representación del pelo, con guiones rojos y negros, aparece este texto: “*Ideas se amontonan desordenadamente en los lóbulos frontales*”.

Más a la derecha, otra cabeza de perfil aparece mirando ahora a la derecha, hacia la esquina final. En esta ocasión el texto se nos muestra en el interior de un globo, por encima y detrás del pelo verde del personaje: “*Me quita el sueño una cuestión, de veras, oh ... ¿esto es arte o no es arte?*”.

Ante esta figura surge otra, desde la esquina de la página, que tiene el contorno *soft*, es decir, suavemente delimitado por una línea de color azul y ligeramente punteada en negro. Es un ser ambiguo, posiblemente imaginario, que puede guardar cierto parecido con una perrita (el género nos lo sugiere una mancha rosa sobre su frente que nos parece un pequeño lazo) pero también podría recordar a un pez (una morena quizá) por la falta de cuello.

En todo caso, de esta figura sale un pequeño bocadillo en el que podemos leer: “*¿El qué?*”.

Con esta frase se remata la historieta, acentuando su carácter abierto, no conclusivo y que invita a recorridos visuales circulares que propicien cierto grado de reflexión informal.

### **Colofón**

Parece ser que LPO era ya consciente del final de la revista cuando diseñó esta historieta y, aunque no podemos justificar objetivamente nuestra apreciación, en ella nos parece ver una especie de remate de sus trabajos anteriores para el MADRIZ. Una constante en sus obras venía siendo su (pre)ocupación por cuestiones de la actualidad, del presente histórico, aunque el tono no fuese el de la crónica urgente (del periodismo, por ejemplo) sino una reflexión más cercana a la sociología o a la filosofía debido al talante que tomaban sus personajes y su actitud narrativa. Por todo ello pensamos en esta obra como la que cierra, da colofón, al conjunto de historietas de LPO en MADRIZ.

Decíamos antes que LPO realizaba en esta historieta una reflexión subjetiva e informal en torno a idea de *postmodernidad*, y, como acabamos de ver, no nos muestra en ella más que retazos de dibujos

(unos más serios, de intención más artística, otros más esquemáticos, de tira cómica), acompañados de lo que también podríamos denominar retazos de textos. Algunos de estos parecen querer transmitir cierta profundidad, otros tienen más un tono humorístico, pero el conjunto de todo ello, imagen y texto, destila más bien un aroma de cierta ironía y de tierno descreimiento.

Aunque a la doble viñeta la hemos comparado con un chiste-panel (evocando primitivos tiempos del humorismo gráfico) no existen elementos que justifiquen plenamente esa caracterización. No es un chiste ante lo que nos hallamos; más bien lo que LPO nos expone son una serie de frases hechas, lugares comunes que son transitados a menudo, pero que en su fragmentación, en su subjetividad (la LPO, pero también la de sus personajes), llegan a transmitir el *estado de la cuestión* de un modo más agudo y clarividente que si se hubiera optado por otra manera, por otros recursos más académicos.

La fragmentación, la heterogeneidad de formas y contenidos, la mezcla de tonos trascendentales con otros más banales y superficiales, es un estupendo retrato en sí mismo del concepto de *lo postmoderno* (se entienda lo que se entienda contenido en ese vocablo).

## El conjunto de las obras de LPO

Estas han sido, pues, prácticamente todas las obras que LPO vio publicadas en la revista MADRIZ. Ya hemos aclarado antes que existen dos excepciones que hemos dejado al margen: el *Carmina Burana* que realizó junto con Victoria Martos (nº11, Diciembre del 84) y la portada que se publicó correspondiente al nº20-21, en Septiembre/ Octubre del 85.

Intentaremos resumir el carácter de todas ellas en torno a ciertos rasgos comunes en lo que concierne al planteamiento de la historieta y a los temas que son más habituales en ellas.

En primer lugar, convendrá llamar la atención sobre la historieta que nos ocasionó el análisis más extenso, [10] *Balada del andrógino*. Esto se debe a que en ella se pueden ver representados los principales intereses, gráficos y conceptuales, que recorren las obras de LPO. Nos parece significativo resaltar la referencia explícita al *Hiperión* de Holderling que realiza en esa historieta, ya que Belarmino era el nombre del destinatario de las cartas de aquel, el mismo que LPO elige para el personaje elíptico al que el protagonista dirige sus misivas.

A este propósito, es interesante mencionar una conocida sentencia de Holderling, “*el hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando piensa*”, ya que resulta significativa y esclarecedora sobre sus preferencias y que se traducirán en el rumbo elegido por LPO en el desarrollo de sus historietas, evolucionando hacia la serie *onírica*.

Un primer rasgo que podemos encontrar en la mayor parte de estas obras es un intento de expresar los procesos de búsqueda y progreso vital a través de sus personajes, como se pone de manifiesto de un modo especial en [5] *Balada madrileña del abandono de las grandes ciudades*, con la mención explícita del “*De dónde venimos, quién somos y a dónde vamos*”. Esta actitud también podemos expresarla como la búsqueda personal del “*lugar que ocupa en el mundo*”, lo que podríamos ver proyectado en [8] *Madrid, balada de la soledad*, cuyo escueto tema se centra en presentarnos un mapa y su lector, es decir, la orientación dentro del mundo. También aparece en [2] *Balada del amor inmortal en Madrid* (en la tercera página la pareja de enamorados aparece orientándose ante un mapa del Metro de Madrid).



Muy estrechamente ligado al anterior *leitmotiv*, encontraremos el interés por expresar el sentimiento del paso del tiempo desde una perspectiva personal, íntima, la del personaje que está abocado a identificarse con el lector.

Si antes la búsqueda interior podía estar representada por el mapa, como objeto orientador en el espacio (el físico como metáfora del mental), ahora toma como motivo neural de la historieta la manifestación del sentimiento melancólico, situación emocional indisolublemente asociada al paso del tiempo, a lo que fuimos en otro momento pero que ya no somos, en donde estuvimos pero ya no estamos (o, incluso, por llegar a ser alguien que todavía no somos o llegar a un lugar en el que aún no estuvimos). Así sucede, de un modo explícito, en [4] *Balada madrileña de la melancolía femenina* y en [7] *Balada madrileña de la melancolía masculina*, pero es un sentimiento que podemos percibir en diferentes grados en otras baladas.

Pasemos ahora a presentar dos temas que están íntimamente ligados entre sí y que están, a su vez, asociados a ese proceso de búsqueda del *yo interior*, del lugar que se ocupa en el mundo, estos son el de la *soledad* y el del *amor*. Son, desde luego, dos temas cardinales en la obra de LPO.

Por una parte la soledad aparece ligada a la búsqueda del amor, en la medida en la que la persona amante desea encontrar a la amada y, por tanto, puede encontrarse/ sentirse sola aún cuando esté rodeada de otras personas. Así sucede en [6] *Madrid fin de siglo balada de la expectación* o en las ya mencionadas [4] [7] y [8].

Por otra parte, la búsqueda del amor aparece ligada a la búsqueda del sentido de la vida, de forma similar a cómo la felicidad aparece vinculada al hallazgo de la pareja con quien compartir *esa* vida en *ese* mundo, como se nos ofrece en [1] *Balada del fin de semana en Madrid* y [2] (aquel ya mencionado, en el que aparecen una pareja orientándose ante un mapa del Metro).

En definitiva, podemos imaginar una *rosa de los vientos* cuyos ejes principales estén formados por las dualidades del amor y la soledad, como eje vertical, y los procesos de indagación y del tiempo. Esos ejes duales vertebran, combinados en alguna proporción, las temáticas sobre las que se asientan las diferentes historietas de LPO.

Todo esto nos lleva a remarcar una actitud que LPO demuestra mantener a lo largo de todas estas obras, esto es, el interés por la introspección, por los procesos intelectuales que los acontecimientos suscitan en sus personajes, antes que por la acción misma.

De ahí que aparezca un tema/ eje secundario que va a cobrar protagonismo en obras posteriores: la fusión del mundo onírico con la locura. Estos temas aparecen explícitamente en [12] *Balada... onírica* y en [13] *Balada Demencial*, y de un modo ambiguo puede interpretarse en [14] *Balada del corredor*. El germen visual de esta exploración del mundo mental cabe destacarlo en [7] *Balada madrileña de la melancolía masculina*, ya que en la tercera página, que es a la vez una viñeta/ panel, aparece una especie de áurea que rodea la cabeza del protagonista a modo de representación de su pensamiento. Esta imagen la podemos considerar como un recurso antecedente que encontrará ampliación en las siguientes, hasta desembocar en la serie *Onírica*.

Por otra parte, si estamos interesados en encontrar un planteamiento argumental genérico de estas obras podríamos establecerlo en que en ellas se nos propone ser *espectadores de la vida*, que observemos las actitudes de unos personajes que, desde luego, nos hacen pensar que reflejan el sentimiento del autor.

Nos parece que a través de ellas pretende que cada uno de sus lectores/ espectadores se vea reflejado en algún aspecto, en algún momento de la vida, no en balde la cuestión genérica que en ellas subyace es la de la relación de la persona con su entorno.

En cuanto al aspecto formal del dibujo, nos parece LPO le interesa fundir la forma con el tema, la estética con la ética. Desde siempre nos ha invadido la impresión de que LPO recibe un gran influjo del expresionismo alemán y, en especial, de los artistas encuadrados históricamente en la *Nueva Objetividad* (en particular Grosz). Quizá esta sensación venga motivada por la constatación de que LPO se siente cómodo tratando temas éticos a través de la práctica activa de los valores estéticos. Puede ser que pretenda, como aquellos, conseguir una expresión artística que tenga, al mismo tiempo, contenido ideológico. Si en aquellas obras encontrábamos un reflejo de la sociedad alemana del periodo de entreguerras, en estas encontramos, aunque sea de un modo modesto, un reflejo de la sociedad española, madrileña en particular, de la transición.

## Andrés Rábago: OPS

**O**PS es uno de los *alter ego* de Andrés Rábago. Este fue el primer sobrenombre que empleó desde mediados de los sesenta, en *La Estafeta Literaria* entre otras publicaciones, y que ya en la siguiente década llegó a obtener, sino grandes cotas de popularidad, sí un indudable prestigio entre los lectores de revistas como *Triunfo*, *La Codorniz* o *El Hermano Lobo*.

Pero Rábago se ha inventado otros alias tras los cuales crear, o intentarlo, variaciones narrativas y expresivas de su producción gráfica (dejando la pictórica para la denominación *Andrés Rábago*). Así, desde principios de los ochenta, creará Rábago heterónimos como *Ubú*, de efímera existencia, y *Jonás*, de vida más prolongada. Pero el que terminará cuajando al filo de la década de los noventa será el del *El Roto*, alias que ya había empleado anteriormente (quizá desde finales de los setenta) aunque sin lograr encontrar una línea gráfica y conceptual característica hasta entonces, y con el que en la actualidad Andrés Rábago produce la mayor parte de su producción gráfica para prensa.

## Criterios para la clasificación

En total OPS llegará a estar presente en veintisiete ocasiones de las tres decenas de ejemplares del MADRIZ. Por tanto sólo en tres ocasiones no aparece publicada ninguna obra suya en esta revista, esto sucede en los números 11, 23 y 31.

Las colaboraciones de OPS en el MADRIZ comienzan ya desde el primer número con un dibujo que aparece en la primera guarda (pg 2), dibujo con el que iniciará la serie *Bestiarium Matritense*, la primera de las seis series en las que llegaremos a clasificar el conjunto de sus obras publicadas en MADRIZ.

Como ya hemos adelantado, el conjunto de su obra publicada en MADRIZ podremos clasificarla hasta en seis series diferentes. En esta agrupación de historietas en series hemos tratado de que no fuera una decisión arbitraria por nuestra parte sino que por lo general es iniciativa del propio autor que suele encabezar con un título genérico sus dibujos.

Además de otorgar un título particular para cada una de las historietas, en muchas ocasiones les añade también un lema. Dicho lema al ser común a un número determinado de historietas origina ya de por sí que el lector perciba una serie bien definida.

Si el título que normalmente encabeza las historietas está estrechamente relacionado con el contenido visual y conceptual de cada obra en concreto, el lema le sirve a OPS para señalar que existen entre las que lo comparten algún tipo de concomitancias. El lema, entonces, no deja de ser sino un *síntoma* a través del cual el autor nos explicita que existe un conjunto de hilos conductores que las unen.

Estas relaciones suelen consistir en que compartan un tratamiento plástico similar, desde luego, pero también contienen motivos temáticos comunes, como pueden ser referencias pictóricas y literarias fundamentalmente, con las que conforma un *corpus recurrente* que le sirve, en definitiva, para construir la obra.

Así pues habremos de atender en primer lugar a los rótulos que aparezcan en cada una de sus historietas, bien encabezándolas o subtitulándolas. Y así nos encontraremos con que en diecinueve ocasiones (de las veintisiete historietas de este autor) hace figurar un lema, añadido al del título particular y diferenciador de cada historieta.

Este conjunto de diecinueve historietas lo conforman a su vez tres grupos (tres series) que vienen definidos por otros tantos lemas, a saber: *Bestiarium Matritense*, *El Jardín Botánico* y *El camino de Arlés*.

El resto de historietas que quedan sin lema explícito, ocho, hemos decidido clasificarlas por nuestra cuenta (y riesgo) en otras tres series por razones que más adelante expondremos, pero que podemos resumir ahora en un motivo: para ser prácticos. Por el momento adelantaremos sólo el lema que hemos decidido otorgar a estas series (de alguna manera podríamos decir que son *nuestros* lemas y *nuestras* series). Los títulos son los siguientes: *Cuartetos*, *Comercios* e *Historietas*. Para esta decisión nuestra que alguien podría interpretar que desvirtúa las intenciones del autor, solicitamos la indulgencia de éste, así como la de los posibles lectores.

### **Las series con lema**

De las series intituladas por el propio autor, la primera de ellas es la que recibe el lema de *Bestiarium Matritense*, y está compuesta por nueve entregas que aparecen publicadas en los MADRIZ nº 1, 3, 5, 9, 12, 13, 15, 17 y 20/21 (y que corresponden a nuestra numeración [32], [33], [34], [35], [36], [37], [38], [39] y [40]). Excepto dos de ellas que ocupan una sola página (correspondientes al nº1[32] y nº 15 [38]), el resto se presentan en dos páginas enfrentadas entre sí.

En cada página se presenta una sola viñeta recuadrada con doble línea, conteniendo el dibujo habitualmente más de una figura, siempre de línea en blanco y negro.

Fuera del recuadro OPS sitúa los textos identificativos de la serie y del título particular de cada viñeta. El correspondiente a la designación de la serie está situado en la parte superior de la página, centrado a eje, con letra mayúscula hueca. Este rótulo de encabezamiento se repite en cada una de las páginas.

Fuera del recuadro que delimita el dibujo, en la parte inferior, aparece el título particular de cada viñeta que en su momento detallaremos.

Con el mismo esquema está construida la segunda serie, *El Jardín Botánico*, compuesta por cinco entregas publicadas en los MADRIZ nº 24, 26, 28, 30 y 33 (y que corresponden a nuestra numeración [41], [42], [43], [44] y [45]). Debido a su similitud y estrecha relación con la serie *Bestiarium Matritense* podremos considerar conjuntamente los comentarios y conclusiones de sus análisis.

El tercer caso de serie intitulada por el autor explícitamente se trata de *El camino de Arlés*. Compuesta por cinco obras, esta serie aparece en los MADRIZ nº 6, 7/8, 16, 22 y 25 (y que corresponden a nuestra numeración [46], [47], [48], [49] y [50]). A diferencia de las anteriores está realizada en color y en las cinco ocasiones consta de dos páginas enfrentadas. En cada una de estas aparece una secuencia de cuatro viñetas prácticamente cuadradas, ya que corresponden a la división de la caja de página en cuatro cuartos.

En la parte superior de la página se presenta una franja estrecha, en color y ocupando todo el ancho de caja, que contiene el título singular de cada historieta. Por encima de esta franja se muestra aun otra franja, esta vez mucho más pequeña, centrada a eje, en la que también a color se da el título, esta vez de la serie.

### **Las series sin lema**

Como ya hemos adelantado el resto de historietas hemos decidido clasificarlas aún en otros tres grupos por razones que a continuación expondremos y que están basadas en características compartidas entre cada una de ellas. Por motivos eminentemente prácticos hemos decidido dotar a cada una de *nuestras* series (en cuanto a clasificación, claro está) de una denominación identificativa para cada una de ellas: *Cuartetos*, *Comercios* e *Historietas*.

Las dos primeras series, *Cuartetos* y *Comercios*, son muy similares en estructura, planteamiento y resolución formal a la de *El camino de Arlés*. Las diferenciamos entre sí para facilitar el comentario ya que obedecen a motivos temáticos y referenciales que son más homogéneos de esta manera.

La serie *Cuartetos* es la más escueta de todas, consta tan sólo de dos pares de historietas que aparecen en los MADRIZ nº14 y 18/19. Debido a que no se presentan contiguas, es decir, en páginas consecutivas, realizamos nuestro análisis separadamente, otorgando un número a cada unidad de página (así corresponden a ese mismo ejemplar nº14 dos numeraciones, [51] y [52] y al ejemplar nº18/19 las [53] y [54]).

Como ya hemos dicho, se mantiene en estas dos la estructura de la serie *El camino de Arlés*, pero OPS ha omitido en estas el epígrafe superior donde rezaba el titular, lo que además nos lleva a suponer que, aún con el mismo esquema, OPS varía los *leitmotiv* con respecto a aquellas, dejando así de mantener una *fraternidad* conceptual que las une.

La serie que hemos llamado *Comercios*, está publicada en tres números de MADRIZ: en el 27, el 29 y el 32 (que corresponden a nuestra numeración [55], [56] y [57]).

Por último, la serie que hemos denominado *Historietas* es la que puede plantear mayores dudas sobre su carácter de homogeneidad, y en ella hemos agrupado las obras de OPS que aparecen publicadas en los MADRIZ nº 2, 4 y 10 (y que corresponden a nuestra numeración [29], [30] y [31]).

Desde luego que la razón principal de agruparlas en tan exigua serie obedece más a motivos de exclusión, de *no-pertenencia* a las otras series cuando las comparamos entre sí. Es decir, siendo una serie

menos homogénea al compararlas entre ellas, encontramos alguna razón, por modesta que sea, para terminar agrupándolas antes que analizarlas por separado.

Si atendemos a los rasgos que las diferencian entre sí, el más destacable a primera vista nos lleva a subrayar la diferencia que existe entre ellas en cuanto a extensión. Así la que aparece en el nº2 [29] se reduce a una sola página con cinco viñetas; la del nº4 [30] ocupa cuatro páginas y la que aparece en el nº10 [31] se extiende a lo largo de trece páginas (y en todo caso con un número variable de viñetas por página).

Si, por otra parte, atendemos a las características que tienen más en común nos encontraremos, en primer lugar, con que la realización es muy similar entre ellas (de nuevo en blanco y negro), acercándose en esto a las series *Bestiarium Matritense* y *El Jardín Botánico*. Pero además, y fundamentalmente, tienen en común entre ellas el que utilizan la estructura del viñetaje de un modo que se acerca bastante al esquema normalizado del cómic. Pueden así incluirse, desde luego, bajo el epígrafe de lo que habitualmente se entiende por *historietas*, lo que no siempre sucede en el caso tan singular de la obra de OPS, y de ahí precisamente la denominación que le otorgamos a la serie.

Esta característica que las une a su vez las diferencia definitivamente del resto de las otras series.

## Orden de los análisis

Algunas de estas series, ya lo hemos dicho, mantienen bastantes puntos de concomitancia entre sí. Así el *Bestiarium Matritense* está íntimamente relacionada con *El Jardín Botánico*, así como *El Camino de Arlés* lo está con los que hemos dado en denominar como *Cuartetos*.

Dato significativo es que ninguna de ellas aparezcan publicadas durante más de dos entregas consecutivas, sino que a lo largo de los meses se combina la publicación de diferentes series. Por ejemplo entre la entrega correspondiente al mes de Marzo del 85 (nº14) hasta la del mes de Enero/Febrero (nº24) se solapan hasta cuatro series.

Esto pudiera responder a una intención del autor por no sentirse limitado a un solo registro poético, por resistirse a ser encasillado por

el posible lector asiduo, máxime cuando se trataba de una experiencia editorial tan especial que le permitía realizar ensayos de cierto riesgo. Pero esta reflexión no es más que una suposición que nosotros nos arriesgamos a dar.

En definitiva, el orden de aparición de las series es el siguiente: la primera serie que aparece es la que hemos dado en llamar *Historietas*, la componen tres entregas que son publicadas en los números 2, 4 y 10 (corresponden a nuestra numeración [29], [30] y [31]).

La segunda serie está compuesta por las nueve entregas que forman el *Bestiarium Matritense* aparecen en los números 1, 3, 5, 9, 12, 13, 15, 17 y 20/21([32], [33], [34], [35], [36], [37], [38], [39] y [40]).

La tercera lleva el título de *El Jardín Botánico*, y las cinco entregas de las que se compone aparecen en los números 24, 26, 28, 30 y 33 ([41], [42], [43], [44] y [45]).

La cuarta es la titulada *El Camino de Arlés*, la componen cinco entregas que se publican en los números 6, 7, 16, 22 y 25 ([46], [47], [48], [49] y [50]).

La quinta serie que aparece publicada es la que hemos denominado como *Cuartetos*, es la más corta, dos entregas, que corresponden a los números 14 y 18/19 y que, al presentarse en páginas separadas, realizamos en cuatro análisis independientes ([51], [52], [53] y [54]).

La sexta y última en ser publicada es la que nosotros hemos denominado *Comercios*, y aparece durante los números 27, 29 y 32 ([55], [56] y [57]).

Como criterio general preferimos, en este como en el otro caso de LPO estudiado, presentar los análisis de las obras respetando el orden cronológico de publicación. Existen sin embargo motivos que pueden hacer variar esta decisión, aunque nunca sucederá de un modo radical. La presente es una de esas ocasiones, debido a la yuxtaposición en el tiempo de varias de las series, como precisamente acabamos de remarcar, y que lleva a que se combinen en números sucesivos de la revista diferentes series.

Interpretamos que esto obedece a una intención previa de OPS con la que quizá pretenda romper desde el principio el establecimiento compartimentos estancos entre las series, que por parte del lector no



se perciban como *paquetes* de historietas sin relación a su vez de una con otra: en el fondo, y a pesar de las diferencias que existen entre todas ellas, late un mismo espíritu, late OPS.

Finalmente hemos decidido exponer los análisis en un orden que no respeta el orden cronológico riguroso (difiere moderadamente) ya que sólo afecta a la permuta de dos series.

Decidimos, pues, analizar en primer lugar la serie que hemos convenido en llamar *Historietas*, que comienzan en el ejemplar nº2 de MADRIZ (he aquí la primera excepción que difiere del criterio cronológico).

En segundo lugar nos ocuparemos de la serie *Bestiarium Matritense*, que comienza en el MADRIZ nº1, junto con la serie *El Jardín Botánico*, aunque el comienzo de esta serie no suceda hasta el nº24 (aquí la segunda excepción que nos aparta del orden cronológico debido, como ya hemos explicado, a la práctica similitud de esta serie con la anterior).

A continuación centraremos nuestro análisis en las tres restantes que mantienen entre sí estrechas relaciones: *El camino de Arlés*, *Cuartetos* y *Comercios*. Esta secuencia sí respeta escrupulosamente el orden de publicación.

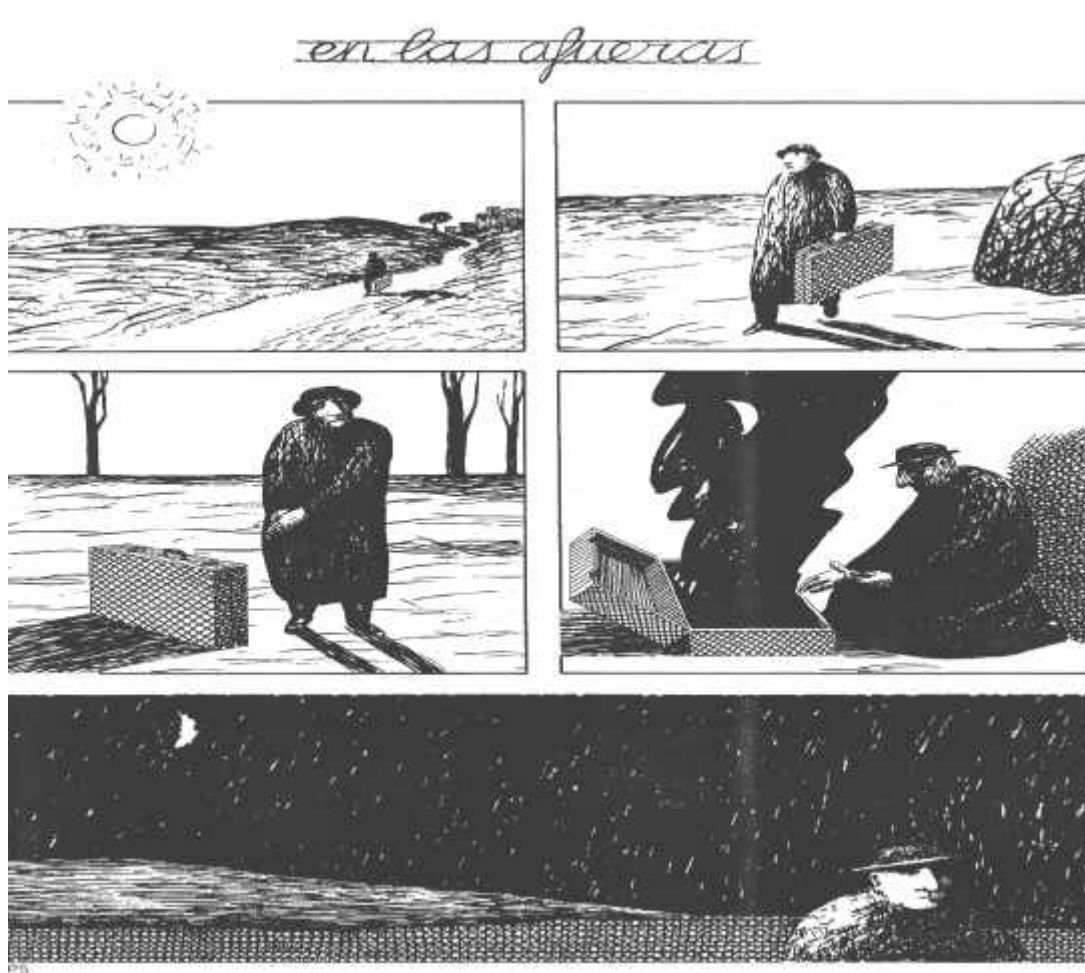
Cuando consideremos oportuno realizar un comentario genérico de las características comunes a cada serie, éste irá expuesto inmediatamente después del titular que anuncia cada serie, y por tanto, justo delante de los análisis particulares de cada historieta.

## SERIE “HISTORIETAS”

Esta “serie” la hemos formado nosotros, agrupando en ella historietas diversas que OPS no tuvo intención alguna de relacionar en su origen, con el fin de no realizar el análisis de ellas de un modo aislado, y, como consecuencia de ello, los diferentes apartados del análisis (*Extensión, Tema, Análisis compositivo, Interpretación*) no tienen nada en común, a excepción de la realización (que tiene los mismos planteamientos que el resto de series en B/N).

## [29] "En las afueras"

(Nº 2, Febrero- 84, pg. 19)



### EXTENSIÓN

Una página.

### REALIZACIÓN

B/N. Cinco viñetas. La caja de éstas mide 206 x 242 mm, la de la página (con la cabecera) 206 x 265 mm.

### TEMA

Bajo un cielo en el que brilla el sol, un oscuro personaje camina por un páramo llevando una maleta. Se para, la abre y de ella surge la noche. Una sugerencia poética sobre el origen de la noche.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

La simetría longitudinal (eje vertical) domina la composición. Las cinco viñetas están dispuestas según una serie, de arriba abajo, 2-2-1. Los canalillos de separación miden 6 mm en todos los casos.

El ancho de las viñetas cortas mide 100 mm en las cuatro, pero la altura varía. En las dos de la primera línea la altura es de 70 mm, mientras que en las de la segunda línea es de 85 mm.

La última línea está ocupada por una sola viñeta de ancho 206 mm (el doble de las anteriores más el canalillo) pero su altura no coincide con ninguna de las dos medidas anteriores, la suya es de 75 mm.

Las viñetas de la segunda línea son las que tienen una mayor altura y, siendo su ancho igual, disponen por tanto de mayor superficie para el dibujo. En ellas precisamente transcurre la escasa *acción* que ocurre en la historieta.

Las cuatro primeras viñetas están delimitadas por una línea, aunque en los cuatro casos algún elemento contenido en la viñeta sangra, rompe, dicho límite.

En la primera viñeta es el sol el elemento que sangra, en este caso, la línea horizontal superior. En la segunda es una roca que linda con el límite derecho. En la tercera sucede con la sombra arrojada de la maleta sobre la esquina inferior izquierda de la viñeta. En la cuarta son dos los elementos que rompen el encuadre, la sombra arrojada hacia la izquierda por la maleta abierta y una masa umbría a la derecha, a la espalda del personaje.

En la quinta y última no se presenta la línea de recuadro y las diferentes texturas gráficas de la viñeta se cortan con el blanco del fondo respetando las medidas de la caja de página, en los laterales y abajo, y respetando también la distancia del canalillo de separación con la fila superior de viñeta

Contrarrestando la simetría del diseño del viñetaje, que podría hacer excesivamente estática y rígida la composición general, contrapone el autor una composición asimétrica de los elementos contenidos en cada viñeta. La composición de éstas se realiza, sin duda, también en función de la composición global del conjunto de la página.

Esto es evidente en todas las viñetas, sobre todo en la segunda, en la que se acerca mucho a una composición simétrica pero es rota

*sutilmente* con la aparición de una roca, que se ve fragmentariamente, en el límite derecho del recuadro.

### **La última viñeta**

Centremos la atención durante un instante sobre la última imagen. Esta viñeta apaisada, con la que se da fin al episodio, presenta una composición marcadamente asimétrica, jugando con los perfiles ligeramente sinuosos de la tierra en la que una pequeña colina, a la izquierda, comienza a compensar la situación del personaje situado a la derecha.

Es la primera y única vez que la figura del personaje no aparece entera, sino que el plano lo corta por el torso, aun cuando la distancia de éste con *nosotros* es media.

Termina por componer la imagen una luna creciente que se sitúa hacia la esquina superior izquierda, sobre la colina. La luna creciente *mira* hacia la izquierda (así lo percibimos al tener la concavidad dirigida hacia ese lado), mientras que el personaje se dirige hacia la derecha, en tres cuartos, a punto de *salir* del encuadre de la viñeta.

La sordidez es una sensación que transmiten a menudo las imágenes de OPS, así como determinado tipo de atmósferas, tan emparentadas con las de los metafísicos o ciertos surrealistas. En esta última viñeta podemos encontrar ya una muestra de esto, a la vez que hallamos un colofón a la historieta. Y, a la vez, también encontramos cierto contrapunto visual y emocional en su tenebrismo, en oposición al sol desnudo que arroja en las viñetas anteriores una luz descarnada sobre el paisaje, sobre el *escenario*.

Sin embargo, la oscuridad de la noche no es tan fría y desangelada como pudiera suponerse. Esto sin duda está propiciado por los tenues y abundantes intersticios blancos (pequeños espacios que quedan entre las pinceladas negras de tinta con que OPS representa el cielo nocturno). Estos pequeños blancos son estrechos, están orientados en vertical, y forman así una maya irregular que sugiere una *irreal* lluvia que, en definitiva, produce una vibración visual que hace que esta escena *se llene* de cierta atmósfera, rompiendo de algún modo con las sensaciones que nos venían produciendo las viñetas anteriores.

## INTERPRETACIÓN

La breve historieta parece encontrar su *leitmotiv* en la dualidad/oposición entre el día y la noche, entre la luz y las tinieblas, lo que utiliza OPS para desarrollar una sugerencia de índole poética sobre el nacimiento de la noche.

Las dos primeras viñetas son meramente descriptivas: sirven para situar el escenario y el personaje único de la historieta. Son también las que menos superficie necesitan y, por tanto, las más pequeñas.

La primera es un gran plano general, como mandan los cánones (cinematográficos), que nos sitúa en las afueras de una ciudad que vemos al fondo del paisaje, sobre el horizonte a la derecha del recuadro de la viñeta. Las afueras están desiertas, desprovistas incluso de cualquier tipo de vegetación. El único árbol que se divisa está situado al fondo, justo de donde surge el camino desde la ciudad, camino que atraviesa el desolado paisaje desde arriba a la derecha hasta abajo a la izquierda y por el que transcurre un solitario personaje oscuro que porta una maleta.

En la segunda viñeta se produce un acercamiento a la solitaria figura mediante un plano general más corto. En ella vemos que ha abandonado el camino y transita a través de una monótona llanura que sólo es rota por la presencia fragmentaria de una gran roca, a la derecha de la viñeta.

En definitiva, podríamos decir que esta primera línea de viñetas funciona como un pequeño *travelling* cinematográfico.

En la segunda línea, y como ya hemos señalado, se concentra el nudo de la historieta.

En la tercera viñeta (1ª de esta línea) el personaje se ha detenido y busca algo en su bolsillo derecho del abrigo. La maleta la ha depositado a su derecha, sobre el suelo. Al fondo, sobre una línea de horizonte que se dibuja en la parte superior de la viñeta, aparecen ahora tres árboles oscuros y deshojados, esbeltos como chopos, a los que no se les ve la copa, quizá porque carezcan ya de ella. Un elemento perturbador aparece en esta imagen: las sombras arrojadas de la maleta y del personaje van en diferente sentido. La de la maleta va de derecha a izquierda mientras que la del personaje va de izquierda a derecha, difiriendo entre sí poco más de un ángulo recto.

En la cuarta viñeta el personaje ha abierto la maleta (era pues su llave lo que buscaba en la viñeta anterior) y del interior de ésta brota una emanación oscura.

En la última viñeta, la quinta, asistimos al desenlace de la pequeña intriga: lo que emanaba del interior de la maleta era la noche.

### OBSERVACIONES

Para describir el paisaje en el que se desarrolla la acción de esta historieta hemos utilizado expresiones como *desolado páramo*, *monótona llanura* o *paisaje desértico*. De hecho aparece, en toda la historieta, un sólo personaje (*solitaria figura*) que acentúa la sensación de soledad, de ausencia de la presencia humana en el paraje, en el espacio que se narra.

Se nos ocurre que quizá OPS haya tenido la idea (o la intuición) de utilizar esa *escenografía* que se acerca a la noción de paraje *desértico*, de *desierto*, con la intención de jugar con su concepto simbólico, al que se le añade la contraposición *día/noche*.

Conocido es el valor del desierto como lugar propicio para la revelación divina (al menos para las culturas con una componente judeocristiana), quizás porque el desierto es un entorno que se halla fuera del campo vital y existencial humano, fuera del mundo de lo contingente. El desierto en ese sentido se ha considerado como un ámbito de "*dominio de la abstracción*" y, por lo tanto, más susceptible que otros ámbitos de poder ser abierto a la transcendencia (\*).

(\*) Ver Cirlot, pg 167, en el que sigue indicando cómo simbólicamente se considera al desierto como el reino del sol como elemento que representa mejor el puro fulgor celeste, cegador en su manifestación. La sequedad ardiente es el clima por excelencia de la espiritualidad pura y ascética, de la consunción del cuerpo para la salvación del alma.

El hecho de que la acción se desarrolle en tal escenario, de que una acción como la que se nos presenta (que toma como motivo poético la concepción de la noche, y en algún sentido podemos considerar la obra como emblema de un modo de representar el mundo dentro de una cierta tradición cultural) y de que el personaje pueda recordar por su vestimenta a un religioso, parece que no puede ser tomado como mera casualidad.

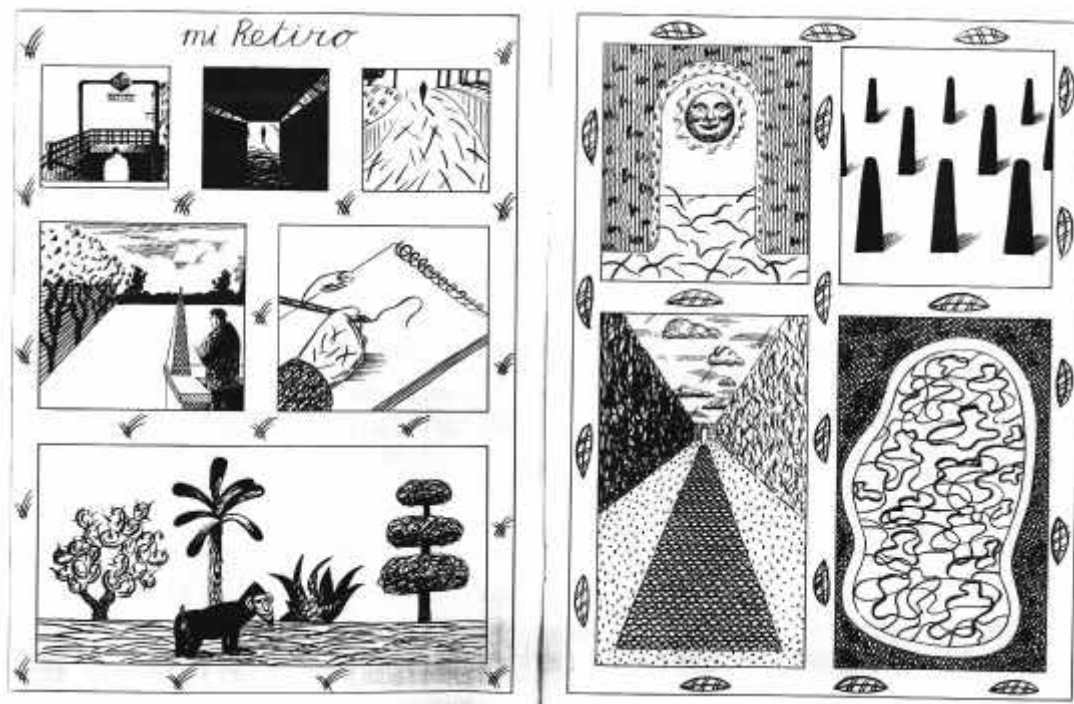
A este respecto, no nos resistimos a manifestar la evocación que nos produce esta breve historieta de la obra de Camus, *El extranjero*. Se trata de una resonancia lejana pero, a la vez persistente, en cada una de las *revisitaciones* que hemos realizado en todo este tiempo. Quizá sea una cuestión de sabor a sol y arena, de cobre en el paladar.

Por otra parte, señalaremos que ya aparece, en esta primera historieta de las que OPS publica en MADRIZ, un personaje que recuerda las figuras masculinas de los cuadros de Magritte, caracterizados por llevar traje oscuro e ir tocados con un bombín, y que volveremos a encontrar de nuevo en otras.



## [30] "mi Retiro"

(Nº 4, Abril- 84, pgs. 8- 9- 10 y 11)



### EXTENSIÓN

Cuatro páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Todas las páginas llevan una orla por su perímetro. El motivo gráfico, diferente en cada una, se repite en los espacios entre viñetas. En la primera página se presentan seis viñetas, en la segunda cuatro y en las dos últimas una sola que ocupa toda la caja. En las cuatro páginas las medidas de la caja son de 202 x 270 mm.

### TEMA

Un recorrido por el parque del Retiro que se plasma a modo de un pequeño *cuaderno de bitácora*.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

OPS diseña la historieta haciendo un especial hincapié en la planificación de las imágenes, de la asociación/ aislamiento de las viñetas. Se propone un aumento progresivo de la superficie de las viñetas, haciéndolas evolucionar desde pequeñas y encadenadas hasta una sola, grande, que ocupa todo el espacio reservado para las viñetas.

Marca así un ritmo de la lectura visual que podríamos definir como un *crescendo*, progresión que afecta desde la planificación de las imágenes hasta los contenidos de éstas, que van desde la clave descriptiva hasta la clave más esotérica, rondando la abstracción.

Además, OPS explicita la caja de página delimitándola mediante una línea que enmarca las viñetas contenidas en ella. Dentro de este recuadro podemos interpretar una segunda caja en la que a su vez se ordenarán la viñetas. Esto puede comprobarse fácilmente en las dos últimas páginas, en las que la caja máxima contiene una sola viñeta. En estos dos casos, el espacio resultante entre las dos cajas da como resultado una especie de orla, ya que cada una de ellas contiene un motivo gráfico, que se repite regularmente.

Pero si tenemos en cuenta las dos primeras páginas, nos daremos cuenta de que ese espacio, que mide unos 11 mm, no sólo rodea el espacio destinado a las viñetas como sucedería con una orla, sino que también se establece entre cada una de las viñetas, separándolas. Vendría pues a equivaler al canalillo que se emplea en los diseños de las historietas más *al uso*, pero al ser más amplias sus medidas y encontrarse en su interior un motivo gráfico, que se repite regularmente, llega a jugar un papel propio, adquiriendo algún grado de significación en la obra por sí mismo, por lo que hemos preferido referirnos a este espacio no como orla, sino como *cenefa*.

En estas cenefas, pues, aparece un grafismo que se repite, pero que es diferente en cada una de las cuatro páginas, ubicándose siempre al menos en las intersecciones de viñetas y rodeando en lapsos regulares las viñetas. Son por tanto cuatro grafismos que contribuyen a dotar a cada página de un carácter diferenciado, y quizá puedan ser relacionados con algún motivo de los contenidos en las imágenes, por lo que nos volvemos a referir a ellos en el apartado de *Observaciones*.

Volviendo a las medidas de las cajas, y antes de pasar a la planificación del viñetaje, podremos comprobar cómo la medida de la última viñeta coincide con la medida de la *caja de viñetas* de la primera página y la medida de la viñeta de la página tres coincide con la caja de viñetas de la segunda página. Esto se debe a que, tanto en la primera como en la última, aparece un texto, el mismo repetido en ambas, que es el título de la historieta: *mi Retiro*.

### **Estructura del viñetaje**

Pues, volviendo sobre la composición del viñetaje, apreciaremos cómo en la primera página aparecen seis viñetas en total, repartidas en tres franjas: tres pequeñas viñetas en la franja superior (cada una de ellas mide 51 x 49 mm), dos medianas en la central (de 83 x 74 mm) y una sola viñeta apaisada (180 x 87 mm) ocupando la franja inferior.

La segunda página se compone con cuatro viñetas, iguales entre sí dos a dos: arriba casi cuadradas (85 x 94 mm) y abajo marcadamente rectangulares (85 x 140 mm) con un espacio de separación entre ambas de 12 mm. La relación que se produce entre las diferentes medidas verticales responde a la *sección áurea*: tomando como referencia el alto de caja máximo, uno de los puntos *áureos* coincidiría con el margen inferior de las dos viñetas superiores.

Las páginas tercera y cuarta contienen una sola viñeta grande, miden respectivamente 180 x 248 mm y 180 x 237 mm. La diferencia de altura responde a que en la última página la cenefa que enmarca cada viñeta (11 mm) se ensancha en la parte inferior un centímetro más para dar cabida al texto con el que se concluye la historieta, *mi Retiro*, que es exactamente el mismo con el que se iniciaba.

### **Simetrías**

Las tres primeras páginas están diseñadas disponiendo el viñetaje de forma simétrica con respecto al eje vertical central. Sólo la última no está dominada por simetría alguna.

Así, OPS construye la primera página guardando una simetría vertical en las tres franjas de viñetas. Como ya hemos descrito, en cada franja utiliza un número diferente de viñetas, pero las medidas de las viñetas permanecen iguales en cada franja.

En la segunda página la simetría está dispuesta a partir del eje central vertical.

Las páginas tercera y cuarta, como ya hemos señalado, contienen una sola imagen/ viñeta. En la de la izquierda sus elementos están compuestos en torno a un eje de simetría vertical. En la última, el equilibrio de la composición se logra sin recurrir a simetría alguna.

### **INTERPRETACIÓN**

A modo de preludio, durante las tres primeras viñetas, las más pequeñas, OPS nos sitúa espacialmente en la boca de metro de *Retiro*

(que existe realmente en la esquina de la calle Lagasca con Alcalá) y por la cual se accede también al parque a través de un túnel que desemboca en una rampa similar a la que se nos representa aquí.

La primera fila de viñetas tiene una función de preludio introductorio en el asunto de la obra. Al representar el pasaje del metro que desemboca en el parque, estamos asistiendo a una transición desde el espacio urbano al *natural* de un jardín acotado (*oasis*, isla, dentro de la ciudad, remanso de tranquilidad dentro del caos y del vértigo). El encadenamiento de estas tres primeras viñetas juega, pues, un papel similar al de un *travelling* cinematográfico, recurso mediante el cual OPS nos introduce en el *parque/ historieta*.

Penetramos así en el Retiro, al mismo tiempo que nos establece el tema de la historieta: OPS nos propone un paseo por dicho parque, o sea, por esa especie de Naturaleza contenida o espacio natural simulado y controlado, que representan los jardines que construimos.

Visualmente reconocemos en las tres viñetas a un personaje al que *seguimos*, y con el que nos identificaremos, o mejor dicho, interpretaremos como nuestro *guía/ narrador*, ya que se convierte desde este encadenado en nuestro sujeto narrativo.

### **El paseo por el Retiro**

Debemos llamar la atención sobre el hecho de que el *paseo* que OPS nos propone no se trata de un recorrido *al uso*, que visualmente podría equivaler a un conjunto de imágenes, a una serie de *postales*, que nos mostrasen paisajes que el Retiro pueda ofrecer a nuestros ojos.

Los motivos de los dibujos de las viñetas son planteados por el autor como una visión personal; a partir de lo que ve nos devuelve una impresión del mundo exterior reelaborado que conforma un mundo interior al que no accedemos sino por voluntad del propio OPS.

Más que una muestra de imágenes obtenidas por el autor a partir de una selección de paisajes, fruto del paseo por el interior del parque, más bien nos propone a través de la historieta un *paseo* por el universo interior de OPS (universo provocado en él por la experiencia de su visita física al Retiro).

Convendría añadir aquí la observación de dos detalles que reforzarían esta interpretación.

El primero hace referencia a las dos viñetas de la 2ª fila de la 1ª página (las viñetas 4ª y 5ª), en las que aparece el único personaje con un bloc; en la 4ª, en la que inicia un dibujo, como parece interpretarse en la 5ª, en la que se presenta un plano detalle de la mano dibujando sobre el cuaderno.

La segunda observación la realizamos sobre el titular de la historieta (*mi Retiro*) que aparece dos veces escrito de la misma manera, una en la cabecera y otra al final, rematándola.

Este texto se presenta escrito con caracteres propios de las caligrafías escolares (recurso que el autor utiliza más de una vez) y que no es difícil asociar también a los diarios o cuadernos personales de notas o memorias. Se refuerza así la sensación de que el autor nos presenta la historieta jugando con esa clave interpretativa de lo que podríamos llamar un personal *cuaderno de bitácora*.

Pues bien, dando por buena esta interpretación, podemos entender la visita física al Retiro como un recurso mediante el cual OPS nos muestra una visión introspectiva del mundo (o al menos de *su* mundo frecuentado) pasando así el parque a ser una metáfora del mundo y la visita, el paseo, una metáfora del transcurso de la vida.

El autor se sirve de diversas formas plásticas para resolver sus imágenes, las cuales, aparte de cumplir con su función denotativa, poseen un fuerte carácter referencial. Esto sucede así debido a que la conformación de las diversas formas toman apariencias que recuerdan indiscutiblemente a determinados autores o movimientos de las vanguardias contemporáneas, como comentaremos a continuación.

Mediante estos elementos recursivos OPS suma a su *mirada* otra serie de *miradas al mundo* provenientes de otros artistas plásticos, de conocimiento más o menos extendido socialmente.

Al superponer o combinar este tipo de información (que podríamos adjetivar de *culterana*) añade a la historieta ciertos niveles de complejidad interpretativa.

### **Referencias plásticas**

Existe una interacción entre la manera en cómo aprehendemos el mundo y, a partir de esta percepción, la manera en cómo lo concebimos. Al ser presentadas aquí determinadas imágenes, que hacen referencia más a *estilos artísticos* que a la descripción del

motivo plástico en sí, nos hace suponer que al autor le interesa mostrarnos una serie de modos de concebir el mundo.

La integración de estos estilos en el conjunto de la historieta nos transmite de por sí cierto grado de identificación del autor con ellas y, por tanto, nos define de alguna manera el sesgo de su propia mirada, de su propia noción del mundo.

Así por ejemplo, sin ánimo de ser exhaustivos y por referirnos a las imágenes en las que se detecta más fácilmente la relación de semejanza, en la 3ª viñeta (final de la secuencia de entrada al parque) la composición recuerda el gusto de algunos expresionistas como, en particular y a pesar de sus diferentes registros, André Derain y Francis Bacon (\*).

(\*) Nos evoca la memoria paisajes de parques urbanos *El puente de Westminster* (1906, Louvre) de Derain, tan reproducido en láminas. Esta obra pertenece a una serie de pinturas que toman Hyde Park como modelo, y en las cuales quizá haya encontrado motivo de inspiración Bacon para crear sus *Figuras en la hierba*, serie de cuadros en los que evoca/ homenajea a maestros de la vanguardia, como Van Gogh, a quien incluso llega a incluir en uno de estos paisajes. Quizá sea esta referencia de Bacon hacia Van Gogh (y, a través de él, hacia ciertos postimpresionistas) la que le interese al autor traernos aquí a colación : en esta imagen presenta unas preferencias estéticas en un fulgurante repaso por las vanguardias históricas que, de alguna manera, viene a retratar al propio OPS.

Más tarde encontramos en la 6ª viñeta (última de la 1ª pg) una imagen que evoca una escenografía *primitivista* o *naïf*: el estilo del *aduanero* Henry Rousseau está latente en la imagen.

Ya en la 2ª página, en la última viñeta, nos encontramos ante una interpretación gráfica de un estanque cuya lámina superficial de agua está representada mediante una convención que nos recuerda enseguida los grafismos utilizados por David Hockney en sus cuadros *de piscinas* (recurso que volveremos a encontrar más tarde en otra obra de OPS).

La imagen contenida en la viñeta de la tercera página está dispuesta siguiendo una marcada simetría vertical que componen tres elementos intimamente relacionados con la idea de parque, dos fuentes y un arbusto modelado. El arbusto, en el centro, recuerda por su modelado

algunos hitos de la escultura moderna (Brancusi fundamentalmente, pero también Arp) (\*).

(\*) Si atendemos resumidamente al carácter de dichas obras, nos encontraremos con que estas vienen marcadas por *la estilización de sus formas redondeadas, conclusivas, que sugieren una simplicidad orgánica primordial* (EAG- Enciclopedia del Arte Garzanti-, Ediciones B, Barna, 1991, y Michel Conil Lacoste en *Historia del Arte*, Ed. Salvat, Barna, 1970, vol.I, cap.7 "*Escultura del s.XX*"). OPS construye (o mejor, reconstruye o juega a reconstruir) obras de carácter surrealista pero huyendo del manierismo formalista del movimiento surrealista de las décadas 30 y 40. OPS parece identificarse con la postura que, en contra de la excesiva complejidad de dicho manierismo, adoptan algunos artistas a partir de los 40: la *New York School* (concentrada entorno a la escuela cooperativa *Subjects of the Artist*, conocida también como *Studio 35* y más tarde como *The Club*). De allí parten las ideas de *esencializar* la pintura y, en escultura, de lograr la expresión a través de *mínimos* elementos y que, de alguna manera, pueeden retratar la actitud del propio OPS ante el acto creador.

Es curioso que en este caso sea un arbusto el elemento central de la composición y que se vea escoltado por dos fuentes, invirtiendo así los términos habituales, que suelen darse al contrario, una fuente en el centro de simetría en torno a la cual se organizan el resto de elementos (arbustos u otros).

El concepto de *fuelle* suele estar asimilado al concepto de centro debido a que en la Biblia se describe el *Paraíso Terrenal* (\*) a partir del *Árbol de la Vida*, de cuyo pie surgen cuatro ríos que siguen las cuatro direcciones que marcan los puntos cardinales. De aquí que abundantes diseños arquitectónicos hayan asimilado este simbolismo de la *Fuelle/ Centro* en sus proyectos: claustros, jardines y patios contienen en su centro geométrico una fuente (Cirlot, pg 211). Como espectadores, estamos acostumbrados a apreciar el lugar donde nos encontramos con una fuente como una indicación de que nos hallamos ante un espacio singular. Aún cuando no se persiga señalar con su situación un centro único del plan arquitectónico, la presencia de una fuente señala siempre, cuando menos, un espacio donde confluyen caminos diversos. Será por esto por lo que nos resulta extraña la inversión de elementos que OPS nos presenta en esa viñeta grande de la tercera página.

(\*) Esta interpretación parece que se podría relacionar con la imagen de la 6ª viñeta que relacionamos con Rousseau. En esta aparece una especie de mono (parecido a un mandrill), aunque el rostro parece muy *humanizado*, en un terreno llano con cuatro elementos arbóreos en hilera al fondo. Podría interpretarse como una alusión al Paraíso o *Jardín de las Delicias* en el cual el ser humano se *reencuentra* con su estado primordial, se supone que de inocencia. La *involución* del ser humano hacia el mono vendría a representar el estatus paradisiaco que perdimos tras el pecado original y que la simbología recoge de muy distintos modos. Resumidamente, podríamos identificar la imagen del mono con la del estado de felicidad, o lo que es lo mismo, de *abandono*, en contraposición con la imagen del hombre, que fue expulsado del paraíso (que por tanto se ve abocado a la duda y la búsqueda, a salir del laberinto, a cumplir con trabajos heroicos, etc, si es que quiere reencontrarse consigo mismo... (Cirlot, pg 355).

A continuación, en el apartado *Observaciones*, aventuraremos una posible interpretación global de la historieta que podría considerarse quizá algo arriesgada, elucubrando sobre el posible simbolismo de diversos elementos concretos (como parque, árbol, paseo, etc) que OPS introduce en ella. Es debido a este carácter especulativo por lo que nos decidimos a exponer la interpretación del conjunto de la historieta contenido en el apartado *Observaciones* y no precisamente en el de *Interpretación*, como podría parecer más lógico.

## OBSERVACIONES

Ya hemos adelantado que interpretamos la historieta en clave de metáfora: el paseo por el Retiro no sería si no un paseo por el mundo que nos circunda. En este apartado aventuraremos relacionar una serie de imágenes y conceptos que, aún teniéndolos delante de los ojos, en una primera lectura no es fácil relacionar entre sí.

*Paseo* parece ser el primer motivo argumental de esta historieta: paseo por el parque, sobre todo tomado como paisaje en sí mismo. Por supuesto que al leer la historieta también se efectúa una especie de paseo por la superficie del papel que ocupa: así podríamos interpretar que comenzamos asistiendo a pequeñas escenas fragmentarias y que en el transcurso de la narración el ángulo de nuestro objetivo se va abriendo (en cada viñeta, que va siendo progresivamente más grande) hasta terminar con una última imagen que nos ofrece una visión global del parque.

Hallaremos interesante profundizar en las evocaciones que nos pueda producir el concepto *paseo* ampliando nuestra mirada hacia otros sinónimos suyos. Así encontraremos cómo *travesía*, *paso*,



*peregrinación, navegación*, son formas diversas de expresar lo mismo: el avance desde un estado natural a un estado de conciencia por medio de una etapa en que la *travesía* simboliza justamente el esfuerzo de superación de un determinado estado y la conciencia que lo acompaña. Esta idea hallaría un refuerzo en la especial percepción que se tiene en el entorno de un *parque* de las estaciones climatológicas (Cirlot, pg 447; Alonso, pg 290). Encontraríamos así una evocación de una doble travesía: además de un recorrido espacial, un tránsito temporal.

Puestos a explicar la historieta en clave de paseo/ tránsito, podríamos interpretar también cada viñeta como una *estación* o *paso*, al modo litúrgico. De ese modo, la lectura de la historieta se convertiría en un peregrinar nuestro por un laberinto de imágenes que OPS dispone ante nosotros.

Toda peregrinación debe implicar una búsqueda interior. Así se dice también que estudiar y viajar pueden ser actos equivalentes, mutuamente sustitutivos, o también complementarios. Para nosotros queda claro que OPS funde ambos conceptos en la historieta llevándonos de viaje a su Retiro, mientras la leemos cómodamente sentados.

### **El paseo por el jardín**

El parque o jardín es un ámbito en el que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada por la mano (y por tanto por la voluntad) del ser humano. Por ello constituye un símbolo de la conciencia frente a la *selva/ inconsciente*, como una isla en el océano (imagen que también aparece en la última página/ viñeta de esta historieta).

Existirán matizaciones al contenido simbólico del parque/ jardín derivadas de las características particulares de cada jardín, como son su forma y ordenación, orientación, si existen diversos niveles, etc. En este sentido su análisis se acerca ya a los principios generales que determinan el simbolismo del paisaje.

Podríamos comenzar refiriéndonos a los paisajes y lugares que se ven en los sueños. Estos no son ni arbitrarios e indeterminados, ni objetivos: son simbólicos. Surgen para explicar momentos, estados, del ser humano. Este paisaje tiene una existencia fantasma que se sostiene sólo por la duración e intensidad del sentimiento causante en el observador.

Pues resulta que lo dicho para el paisaje soñado vale igualmente para el paisaje visto, cuando éste es elegido conscientemente. No se trata entonces de una creación mental, sino de una analogía que determina la adopción del paisaje por el espíritu, en virtud de las cualidades que éste interpreta de las características de aquel. La intelección del significado de un paisaje es plenamente objetiva, el subjetivismo concierne sólo a la elección. El arte chino, por ejemplo, ha dado siempre más importancia al paisaje que al hombre (como figura) y así también al macrocosmo que al microcosmo (Cirlot, pgs 347-350). Por tanto, no es novedad que el paisaje del parque pueda tomarse como la interpretación de un paisaje arquetípico. De hecho OPS juega a propósito con ese bagaje cultural que todos poseemos, en mayor o menor medida y más o menos en un plano consciente, para proponernos el itinerario por su historieta.

Pero volvamos al parque/ jardín. Este ámbito se identifica con espacio botánico por excelencia. En los parques, pues, abundan los árboles, los arbustos y las fuentes.

Comenzaremos refiriéndonos a las fuentes. Como ya hemos expuesto, en esta imagen OPS invierte la relación habitual entre elementos al situar el arbusto en el centro flanqueado por dos fuentes. Estas fuentes tienen un carácter marcadamente fálico, ya que al carácter que poseen de por sí, y por si fuera poco, OPS dibuja la boca de la fuente con forma explícita del falo.

Cabe destacar que Jung, a propósito de este elemento, asimila el simbolismo de la fuente a una imagen del ánima, como origen de la vida interior y de la energía espiritual que contienen los cuerpos dotados de vida (Cirlot, pgs 211- 212).

Además, en este caso deberemos hacer hincapié en que encima de los chorros de agua el autor coloca, como suspendidos sobre ellos, dos elementos: una cabeza y un cisne.

¿Por qué aparece una cabeza?: "*La cabeza humana es la imagen del mundo*" (*Timeo*, Platón). Desde su prehistoria la humanidad ha considerado a la cabeza como sede de la fuerza espiritual y así, en unas culturas se inhumaba exclusivamente esta parte del cuerpo, mientras que en otras se conservaba. No es extraño entonces que se haya empleado con frecuencia la representación de la cabeza como motivo ornamental, simbolizando la mente y la vida espiritual.

El cráneo culmina, como una cima semiesférica, el cuerpo humano. Así el cráneo, como una bóveda, se ha asimilado también al cielo y a la esfera, siendo a su vez esta última considerada como un símbolo de la totalidad (Cirlot, pg 112 y 164). No será casualidad que en este caso una cabeza aparezca culminando la fuente izquierda, la primera para nuestra costumbre de lectura.

A la fuente de la derecha la culmina un cisne. El cisne encierra contenidos simbólicos de gran complejidad, pero como denominador común de todas las interpretaciones encontraremos que el cisne encarna la noción del *hermafroditismo* (los alquimistas lo identificaban con el *Mercurio filosófico*, el centro místico y la unión de contrarios) y, por otra parte, es uno de los símbolos esenciales del viaje místico al ultramundo. El cisne era el que tiraba de la barca del dios Sol a través de las olas durante la noche, quizá de ahí que aparezca como montura mortuoria (Cirlot, pg 132).

Bachelard, en *El agua y los sueños*, considera que la imagen del cisne se refiere siempre a la realización suprema de un deseo, a lo cual aludiría su supuesto canto, símbolo entonces del placer que muere en sí mismo.

Quizá sea especialmente esta última concepción, sin desestimar las anteriores, la que parece encajar con el conjunto de la historieta. El transcurrir por la vida (el paseo por el parque) entre la comprensión racional (el entendimiento como frío proceso mental) y las pulsiones emocionales (los sentimientos irracionales, de los cuales podríamos tomar como máximo exponente el sentimiento de la muerte) se correspondería con este transcurso por un parque imaginario, que a su vez no es más que, materialmente, un tránsito de la mirada por una serie de imágenes (simbólicas, a nuestro entender).

La historieta la tomamos como una alegoría del *tránsito por el mundo*, y, por tanto, de la vida, al modo de la tradición literaria medieval, la artúrica en concreto. En ella, como en la historieta, encontramos que los diversos elementos con los que se construye la obra (literaria o plástica) se corresponden metafóricamente con objetos o situaciones de la vida *real*, mundana. El fin de la obra se concibe como una propuesta de sentido para la vida, a través de un relato iniciático.

Precisamente relacionado con esto, con la realización de “un viaje metafórico que realizan para nosotros unos personajes/ héroes

mitológicos”, se nos ha venido a la memoria la película "*Paseo por el Amor y la Muerte*" (John Huston, 1969), en la que sus protagonistas realizan un viaje a la búsqueda de un ideal concreto (representado finalmente por el mar). Esta relación no es formal ni visual, se reduce a su sentido alegórico, y si la mencionamos, a riesgo de parecer *traída por los pelos*, es por exponer un interés semejante en nuestra época, inserto en nuestras expectativas actuales.

### **La presencia del Árbol central**

Un árbol de cierto empaque en su presencia, sobre todo cuando se le muestra aislado o situado en un lugar que realce su figura, simboliza en sentido amplio y genérico la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración.

En un doble plano, en el físico y en el metafísico, viene a representar el centro del mundo en la mayor parte de las culturas. En el plano físico viene derivado de su estructura vertical que, acto seguido, se transforma en eje central del espacio físico. En el plano metafísico el árbol, como ente vegetal, representa la *vida sin muerte* que se traduce ontológicamente por *realidad absoluta*.

Identificado con el concepto de vida inagotable, el árbol viene a representar la inmortalidad: ahí tenemos el simbolismo bíblico del *Árbol de la Vida*. El árbol símbolo de la Vida, y vivir es a la vez *ser* y *conocer* (El *Árbol de la Ciencia*).

Por su estructura vertical el árbol, que nace en la tierra y se extiende hacia el cielo, también se asimila al concepto de escalera y de montaña, símbolos ellos de la relación entre los *tres mundos* (el *inferior*, ctónico o infernal; *central* o terrestre y *superior* o celeste) y que encuentran su correspondencia con las tres partes diferenciadas del árbol (raíces, tronco y copa) (Cirlot, pg 77 y ss).

Estas correspondencias se nos antojan más sugerentes todavía cuando asistimos a la última página en la que encontramos una sola imagen que, en un primer momento, podemos calificar como caprichosa por parte del autor. Sin embargo, a la luz de lo anteriormente descrito, dejará de ser considerado como caprichoso para convertirse en un epílogo que remata la interpretación de la historieta que hasta ahora habríamos intuido.

La línea del horizonte aparece muy baja (aproximadamente un sexto de la altura total). Del primer plano, desde la esquina inferior

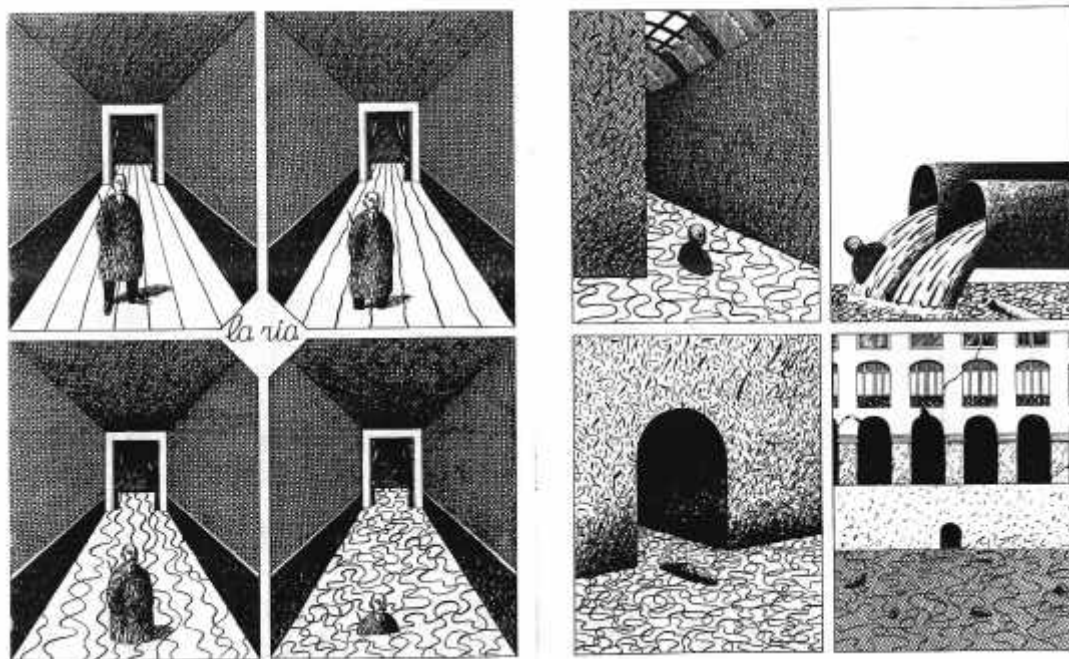
izquierda, surge un camino que cruza la viñeta en diagonal, desde abajo a la izquierda hasta arriba a la derecha, de tal modo que se *despega* de la tierra y surca el cielo como si del tronco de un árbol se tratase. Esta impresión se refuerza al aparecer bifurcaciones en el camino, a modo de ramas, y los cirros de nubes sugieren una frondosa copa.

En contraste con este *Camino/ Tronco*, se cruza de derecha a izquierda y de abajo arriba un segundo “*tronco*”, esta vez un Río, que contiene un ensanchamiento en el que se incluye una isla y una pequeña lancha con unos personajes a bordo.

Así pues se entremezclarían las alegorías al *Árbol/ Camino* con la del *Río/ Vida*, reforzado por la isla a la que se acercan unos visitantes. En cualquier caso ambas alegorías redundan sobre lo que venimos exponiendo a lo largo del comentario de la historieta, esto es, que su tema argumental se centra en una reflexión sobre el discurrir *de la vida* que viene motivado por la transcripción gráfica de un paseo por el parque del Retiro.

## [31] "La Ría"

(Nº 10, Noviembre- 84, pgs. 38- 39- 40- 41- 42- 43- 44- 45- 46- 47- 48- 49 y 50)



### EXTENSIÓN

Trece páginas que componen una historieta que comienza y termina en página par.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja que oscila a lo largo de la historieta entre los 200 x 256 mm y los 200 x 254 mm. Varía el número de viñetas en cada página y en la última es en la única que una sola viñeta ocupa toda la caja de página.

En las secuencias de viñetas en las que se repite un mismo encuadre, y por lo tanto se repiten una serie de elementos en una misma posición, cabe suponer que OPS se haya servido de algún tipo de copia reprográfica. Esta opción le habría ahorrado algo de tiempo y trabajo, pero a cambio también le hubiese reportado una expresión gráfica más fría y mecánica.

Tras una breve observación podremos comprobar que OPS no eligió esta opción, sino que prefirió dibujar todas y cada una de las viñetas: ligeras variaciones en las tramas de interlineado y de angulación, fundamentalmente, así nos lo confirman.

## TEMA

En su conjunto, la historieta nos pasea por un río a lo largo del cual se nos presenta un mundo cuyo ambiente nos evoca las atmósferas *metafísico-surreales*.

## ANÁLISIS COMPOSITIVO

Si atendemos al número de viñetas por página, obtendremos una secuencia así: **4**, **4**, 6, 2, **6**, **4**, **4**, 3, 3, 3, 5, **4**, 1. En negrita las páginas en las que las viñetas se componen con doble simetría axial, y con grosor normal las que se disponen en torno a un solo eje, bien sea horizontal o vertical.

En su mayoría, las viñetas presentan un enfoque frontal de las escenas, aunque en alguna ocasión se da un ligero contrapicado (secuencia de las tres primeras viñetas de la tercera página) y, en algunas ocasiones más, ligeramente picado (las dos viñetas centrales de la tercera página, las cuatro de la séptima, las cinco de la decimoprimera y las primeras tres viñetas de la decimosegunda página).

La historieta se estructura como si se encadenase una serie de secuencias durante las cuales se nos pasease por las riberas urbanas de una ría (debemos creer que se trata de una ría y no de un río, por ejemplo, debido al título) por la que desfilan diversos personajes, animales y objetos.

De hecho se combinan dos tipos de *travellings*. Uno, el que provoca el movimiento del punto de vista de viñeta en viñeta (que vendría a ser el movimiento de cámara cinematográfico) y otro el que vendría dado por el transcurrir de los diversos elementos en el agua, permaneciendo fijo el punto de vista (la *cámara*, lo que se encuadra en cada viñeta).

### Diseño de la planificación del viñetaje

Durante las dos primeras páginas (que están construidas como un *continuum* de ocho viñetas) seguimos al personaje que parecía destinado a desempeñar el papel protagonista, pero que es fagocitado por el suelo al licuarse. Vemos en la 6ª viñeta de la secuencia cómo es arrastrado por la corriente y arrojado al cauce principal de la ría a través de unas toberas típicas de los alcantarillados urbanos.

Esta primera secuencia culmina, en la 8ª viñeta, como en el caso de las más clásicas secuencias cinematográficas: del encuadre *de detalle*,

de lo particular, pasamos a una perspectiva general. El personaje singular se diluye (nunca mejor dicho) en la escena, en el paisaje, más general.

Ya estamos en el exterior de la ciudad, a la que hemos *deseimbocado* a través del alcantarillado, siguiendo al personaje inicial.

La página tercera es de nuevo un ejemplo de un encadenado de viñetas que podríamos considerar clásico.

Tres viñetas en la fila superior nos muestran tres planos detalle en los que vemos cómo arrojan aguas tres elementos heterogéneos: un conducto de tipo industrial, una efigie con forma de un felino que vomita el chorro de agua como si de una gárgola se tratara, y unos edificios cilíndricos sin ventanas (que nos recuerdan los silos de grano) que, a través de un orificio resquebrajado, vierten un caudal de agua.

En la segunda fila dos viñetas nos muestran, con dos encuadres más abiertos, dos ejemplos de lo que está sucediendo en la ciudad: en la primera unas arcadas (¿podrían ser las de Ferrara? como en los cuadros *metafísicos* de De Chirico) y en la segunda una escalinata están siendo anegadas por las aguas.

En la tercera y última, un encuadre apaisado nos presenta una panorámica general de la ría atravesando la ciudad (aquí también nos viene a la memoria la imagen típica de Florencia... aunque salvando las *distancias*) y en la que podemos percibir que la corriente arrastra múltiples elementos (casetones y otros varios elementos arquitectónicos, estatuarias, personas, insectos enormes, etc).

Con esta página culmina la introducción en la escena general: ya nos hemos hecho una idea, aunque sólo sea aproximada, de dónde y qué está sucediendo.

En lo sucesivo cada página estará dedicada a narrar una sola secuencia, una escena en particular, que tendrá su inicio y final con las viñetas primera y última correspondientes.

El número de viñetas variará de las dos de la página cuarta a las seis de las páginas tercera y quinta. Así, contendrán tres viñetas las páginas ocho, nueve y diez; cuatro viñetas las páginas uno, dos, seis, siete y doce; y, por último, cinco viñetas en la página once.



Mención aparte merece la última imagen, en la que una sola viñeta ocupa la página trece, y de la que nos ocuparemos más adelante.

Podríamos considerar que la historieta tiene una estructura clásica de *planteamiento, nudo y desenlace*, correspondiendo la primera parte a las tres primeras páginas, en las que, como ya hemos señalado, se produce la introducción (el dónde, qué, cuando y cómo); de la página cuatro a la once se produciría el nudo, el desarrollo de temas centrales y, ya para finalizar, en las dos páginas últimas, la duodécima y la decimotercera, sucedería el desenlace. A este final nos referiremos ahora.

### **El remate de la historieta**

El final de la historieta se produce cuando ese encadenamiento de pequeñas secuencias (que componen una escena homogénea) se rompe al acercarse el punto de vista a uno de los objetos que flotan sobre el agua: se trata de una ventana abierta (!).

Si hasta entonces muchos de los elementos que transitaban por la ría, o se precipitaban a ella, podían ser calificados como sorprendentes, cercanos a lo surreal, este es el elemento que más radicalmente podemos conceptualizar como surrealista, el único elemento que realmente es imposible encontrar (aunque sea flotando en un río). Una ventana abierta a un paisaje de montañas flotando sobre las aguas sólo lo hacen posible la conjunción de la fantasía del autor y nuestra propia capacidad de evocación.

Pues bien, el punto de vista, la cámara, nos llega a introducir por la ventana (de nuevo como si se tratase de un *travelling*, en este caso de acercamiento) y cambiar así de escena, de la ría a la de las montañas, en las dos últimas viñetas. Es decir, en términos cinematográficos, hemos asistido a un *encadenado*, a una unión de dos escenas diferentes. En cine hablaríamos de subterfugio técnico en la fase de montaje de la película; aquí, en comic, hablaremos de recurso gráfico que debe contar con una mayor capacidad de interpretación, de mayor complicidad en este caso que en el anterior por parte del lector.

En nuestra opinión, la clave para llegar a ciertos grados de comprensión de esta historieta se halla, de nuevo, en analizar sus contenidos iconográficos, en observarla globalmente como una metáfora que hunde sus raíces en la tradición literaria de la imagen de las aguas, del río y de la mar. Pasemos pues al apartado *Interpretación*.

## INTERPRETACIÓN

La historieta comienza con una secuencia de cuatro viñetas en la que se nos presenta un personaje masculino de pie, parado, sobre un suelo entarimado de un pasillo que fuga hacia el centro de la viñeta (la primera). A partir de la 2ª viñeta el estriado de la tarima del suelo comienza a ondularse progresivamente hasta que en la 4ª las ondas se entrecruzan totalmente, al tiempo que el personaje se hunde conforme la superficie del suelo se transforma en una lámina acuosa.

Estas cuatro primeras viñetas son las únicas de toda esta historieta que están compuestas con un punto de fuga central y doble simetría axial. El espacio del plano del papel queda estructurado según la representación de la perspectiva clásica que permite la identificación de las dimensiones y facilita la orientación espacial, por parte del espectador, de dónde se encuentran cada uno de los elementos que quedan encuadrados en la imagen.

A partir de la segunda página abundarán los encuadres oblicuos, tanto en los casos de planos ligeramente picados como los frontales, que carecerán de profundidad al no utilizar apenas líneas de fuga.

Todo ello nos lleva a interpretar que, a medida que la historieta avanza, la capacidad de orientación espacial se diluye por parte del lector. Se diluye la percepción del espacio al escasear las referencias del dibujo en perspectiva geométrica, en su sentido clásico, que es lo que nos permite orientarnos en la representación gráfica, bidimensional, del espacio tridimensional.

Como consecuencia, esta disolución de la perspectiva lleva a interpretar de una manera más ambigua el espacio narrado, y así, en nuestra opinión, contribuye a apreciar/ experimentar de un modo aún más sugerente la historieta.

### **Ría: aguas de río y mar**

Como decíamos al fin del apartado anterior, la interpretación de esta historieta viene marcada por la tradición literaria que poseen las alegorías del río y la mar.

Desde luego que, a este propósito, el título de la historieta no debe pasarnos desapercibido: *La Ría*. Una ría es una zona de una cuenca fluvial que se ve invadida por aguas marinas, al menos durante la pleamar. En definitiva, la ría es un espacio en el que se mezclan las

aguas dulces de un río con las saladas de la mar, una zona de aguas híbrida entre el río y la mar.

Ya de por sí, de manera genérica, las cosmologías acuáticas están asociadas a la *existencia*, en el sentido de considerar a las aguas como elemento mediador entre la vida y la muerte (Cirlot, pg 54 y ss.; Eliade, 1955, cap.V, pg 165 y ss.).

Así, el agua viene a ser emblema de la vida terrestre, la vida de la naturaleza en el sentido de vida física y nunca, por tanto, de vida metafísica. Y también de modo genérico viene a simbolizar la idea de *circulación*, de *cauce*, de elemento asociado a la noción de *camino irreversible* (en el sentido que señalaba Heráclito al decir que *nadie puede bañarse dos veces en el mismo río*) (Cirlot, pg 56).

En este caso, al tener origen las aguas en la unión de un río y la mar, combinarían sus contenidos simbólicos. El río combina la significación de la fertilidad, por el progresivo riego de la tierra, con el transcurso irreversible del tiempo y, en consecuencia, el abandono y el olvido. La mar como símbolo del origen y final de la vida (*volver a la mar* es como *retornar a la madre*, el morir).

Estos contenidos simbólicos, aún siendo sus significados genéricos, otorgarían ya de por sí a la historieta un sentido trascendente, pero, a la vez, también demasiado obvio.

Encontramos sin embargo en Mircea Eliade (\*) una exposición que nos parece muy reveladora de cara a las posibles intenciones de OPS, o al menos de las posibles interpretaciones de su historieta *malgré lui même*.

---

(\*) ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Taurus Ed., Madrid, 1955 (1ª edición en español y también del original en francés en Editions Gallimard, París. Nosotros hemos consultado un ejemplar de la 3ª edición en castellano, *ibidem*. mayo de 1979.

Según señala Eliade, la inmersión en las aguas significa el retorno a lo *preformal*, encerrando esta noción tanto el sentido de *disolución* y *muerte* como el de *renacimiento* y *nueva circulación*, pues la inmersión multiplica el potencial de vida. Esto se debe a la consideración de las aguas como *fons et origo* de la unión universal

de las virtualidades que preceden a toda forma o creación. Pero pasémosle la palabra al autor:

*"(Las aguas) desintegran, dejan abolidas las formas, "lavan los pecados", son a la vez purificadoras y regeneradoras. Su destino es preceder a la Creación y reabsorberla; incapaces son las Aguas de superar su propia modalidad, es decir, de manifestarse en **formas**. (...) Todo cuanto se halla **formado** se manifiesta encima de las Aguas, separándose de las Aguas. En compensación, una vez que se ha separado de las Aguas, que ha dejado de ser virtual, toda "forma" cae bajo la ley del Tiempo y de la Vida; adquiere límites, participa en el devenir universal, se somete a la historia, se corrompe y acaba por vaciarse de su sustancia, a menos que se regenere mediante inmersiones periódicas en las Aguas, y que se repita el "diluvio" con su corolario "cosmogónico". Las lustraciones rituales con agua tienen por fin la actualización fulgurante del momento intemporal (**in illo tempore**), donde tuvo lugar la creación; son la repetición simbólica del nacimiento de los mundos, o del "hombre nuevo"."* (Eliade, *op. cit.*, pg 166-7. Las palabras que aquí aparecen en **negrita** corresponden a cursivas en el original).

Después de esta lectura se nos hace aún más sugerente la lectura de *La Ría*, que por sus aguas ve desfilar multitud de formas, formas de animales, insectos, fragmentos de edificaciones, maletas, botellas, lápidas funerarias y otras diversas cosas, incluso maniqués (¿o quizá personas?).

Pero pasemos ahora a estudiar el entorno paisajístico en que envuelve OPS a su ría.

### **El entorno de la ría: la ciudad deshabitada como paisaje**

De nuevo debemos interpretar el paisaje que nos presenta OPS aquí como un símbolo de esquemas más abstractos e inmateriales. En este caso se trata de un paisaje creado por la mano del hombre y, por tanto, su representación simbolizará, no las fuerzas de la naturaleza, sino el armazón existencial y de pensamiento de la sociedad que la ha construido.

Podemos considerar la ciudad como una cristalización física de un determinado modo de organización humana. Su creación (la de la ciudad y la de la organización) es un acto social, y podemos considerarlo como un acto volitivo por parte del colectivo. Cuanto

más complejo es este colectivo, grupo o grupos de personas, más compleja es también la ciudad que se construye.

Si la ciudad se presenta como un paisaje vacío y desolado, deberemos comprender que no es que la arquitectura se halla quedado obsoleta, sino que lo que realmente se quedó obsoleto fue la propia organización social que la construyó, con sus valores y modos de vida.

Y lo que OPS nos presenta aquí es una arquitectura que se comienza a resquebrajar, aparentemente deshabitada, cuyo único síntoma de actividad se reduce a verter aguas a la ría, vomitando con ellas a algunos de sus habitantes, como si se tratase de productos de deshecho: la ciudad como *carcasa vacía*.

OPS nos presenta el entorno de la ría (sujeto de la historieta) como un paisaje urbano que da la impresión de ser una concha abandonada, como un exoesqueleto que no contiene organismo alguno. Y comprendiéndolo así estaremos comprendiendo que el abandono y presumible destrucción no es sólo de la materia con que están contruidos los edificios.

El autor nos propone una analogía por la que el paisaje encarna el espíritu existencial de una sociedad (¿imaginaria?). El paisaje es imagen, pues, no sólo del desfase de una determinada organización social, sino, en mayor medida, del desfase de los esquemas del pensamiento que dieron pie a su existencia.

La ciudad está muerta, destruida por el paso del tiempo y su paisaje está saturado de pasado. Su vida muerta representa, por extensión, la *muerte* de sentimientos, de ideas, de lazos vividos que ya no poseen calor vital, y de los que sólo quedan signos externos, *constructos*, que fueron su expresión pero que ya están desprovistos de utilidad y función.

Si hemos estado considerando a la ciudad como un ente susceptible de tener vida (y, por tanto, de poder perderla) podemos concluir con una cita de Cirlot en la que señala que *las ruinas son un símbolo equivalente al de las mutaciones en lo biológico* (Cirlot, pg 394).

### **Desfile de motivos alegóricos**

Hemos visto cómo a partir de la cuarta página cada una de ellas se dedica a desarrollar una escena singular y que, en su conjunto, podemos rastrear algún nexo de conexión.

Llegado este momento convendría repasar, si no todas, sí las más significativas escenas que se hacen desfilar ante nosotros, bien por que sean arrastradas por las aguas de la ría, o bien porque sencillamente se nos presentan en alguna viñeta, por lo que podemos considerar que desempeñan algún papel revelador en la interpretación de la historieta.

Así por ejemplo, en la tercera página, segunda viñeta, aparece una especie de escultura con forma de algún animal felino, ya lo hemos mencionado, que remata un edificio y que por su boca abierta vierte un importante caudal de agua. Esto último nos hace evocar a una gárgola, elemento arquitectónico que ha sido profusamente utilizado para representar imágenes simbólicas de los submundos demoníacos y draconíferos (Cirlot, pg 214).

En la página cuatro, en una secuencia de sólo dos viñetas, asistimos a la imagen de un puente que comienza a desmoronarse. El puente es un elemento arquitectónico muy habitual en la ciudades que se ven divididas en su geografía por algún tipo de acuífero (consista este en un brazo de mar, un río o ambos, como es el caso).

Pero además un puente es considerado, en cuanto elemento que une dos orillas, como imagen de aquello que media entre dos mundos separados. Y por lo tanto, analógicamente, el puente simboliza siempre el traspaso de un estado a otro, el cambio o el anhelo del cambio (Cirlot, pgs 375-6).

En las dos secuencias consecutivas de las páginas cuarta y quinta se muestran unas tortugas que, como si fuesen aves, parecen volar a cierta altura del agua.

En la primera de las escenas, la del puente, dos tortugas tipo galápago aparecen por debajo del puente volando de izquierda a derecha, al ras de la superficie agua. En la segunda secuencia una tortuga es presa de unos peces depredadores que saltan fuera del agua para atraparla y la arrastran con ellos al interior de la corriente.

Si acudimos de nuevo a la tradición simbólica, o a la psicología, para que nos puedan dar a conocer algún posible significado, encontraremos que en cualquier caso, una interpretación común a diversas culturas viene a coincidir en considerar a la tortuga como un símbolo de la realidad existencial, aunque no en un aspecto trascendente sino, a fin de cuentas, en el sentido de *corporeidad*. Sería lo contrario a *lo volátil*, lo asociado a la elevación espiritual, es decir, *lo fijo*, asociado generalmente a las nociones negativas de la pesantez, involución, primitivismo, lentitud, estancamiento, oscuridad (Cirlot, pgs 446-7).

En esta misma escena merece la pena dedicarle también un poco de atención a los tres peces que saltan a por la tortuga y que están mordiendo uno al otro, boca con cola, como encadenados tratando de devorar cada uno al que le precede.

A la luz de nuevo del simbolismo psicológico, el pez es un ser psíquico por antonomasia, al que se supone dotado de poder ascensional en lo inferior, es decir, en lo inconsciente, y a uno se le ocurre al contemplar la escena que no es casual que OPS la presente de esta manera. Se le considera un símbolo de la relación entre la tierra y el cielo, es decir, entre lo inferior y lo superior. Debido a su forma es una suerte de *pájaro del agua*, y, en otras palabras, es un habitante de las zonas inferiores.

Está considerado asimismo como un símbolo de la marcha del mundo a través del mar de las realidades *no formadas*, de los mundos ya disueltos o por formarse: del océano primordial (Cirlot, pgs 360-1). En este caso concreto, OPS podría estar utilizándolos para aludir al proceso de conocimiento durante el que podríamos considerar que se *fagocitan* ideas (de uno o de otros, eso no importa tanto aquí) o al menos se encadenan unas a otras, como parece suceder en esta escena de viñetas encadenadas.

En la página sexta se nos presenta una escena en que el punto de vista permanece fijo (como una *cámara fija* en el lenguaje cinematográfico) y en la que por delante de nosotros pasa, de izquierda a derecha siempre, una cama que flota erguida verticalmente, aunque algo escorada, conteniendo arropados en su interior un gran pez y lo que parece ser el cadáver de una persona.

La cama tradicionalmente es tomada por un emblema, por motivos evidentes, del amor y de la muerte, por lo que también puede

simbolizar los procesos de *regeneración*, como creemos que es el caso.

En la página siete la secuencia está planteada como la anterior, como una *cámara fija*. El encuadre es un picado ligero sobre las aguas, que ocupan la mayor parte de cada viñeta, y una pequeña porción de muelle que aparece en la esquina inferior izquierda.

La escena que aparece en esta ocasión flotando sobre las aguas corresponde a un escolar escribiendo una serie de fórmulas matemáticas en una pizarra. Comienza a entreverse el conjunto por la esquina superior izquierda de la primera viñeta, y se desplaza en sentido oblicuo dirigiéndose hacia la esquina inferior derecha.

El escolar se halla de espaldas a nosotros con la mano derecha en alto, en la que sostiene una tiza con la que escribe una serie de fórmulas en la parte superior del encerado. Aunque su figura sólo aparece sobre las aguas de mitad del brazo para arriba se alcanza a distinguir que viste de mariner.

La siguiente página (octava de la historieta) consiste en tres viñetas de igual formato, apaisadas, con un encuadre panorámico que presenta una porción del muro del cauce y una porción de la superficie de la ría. La línea de separación entre muro y agua es horizontal, paralela por tanto a los márgenes superior e inferior de las viñetas, y la división entre las diferentes texturas (muro y agua) se aproxima mucho a la proporción áurea.

Durante estas viñetas desfilan, como si flotasen en las aguas y se desplazasen de izquierda a derecha, una serie de escenas muy diferentes entre sí.

La primera escena ocupa el centro de la primera viñeta y en ella podemos observar a un pintor que, en el cuadro que está pintando, reproduce un motivo que encontraremos al final de la historieta: un hombre que vuela con los brazos abiertos utilizando, a modo de alas, dos muletas.

Subrayar un arcaísmo narrativo en la manera de representar el movimiento del brazo con el que pinta el personaje. Consiste en dibujar por partida doble el brazo derecho extendido con el que sostiene el pincel (los pinceles). El brazo *principal* sostiene el pincel que, a su vez, está pintando el brazo derecho del personaje volador,



mientras que el brazo *secundario* (que aparece como tapado por el primero) está pintando una de las barras de la muleta.

En la segunda viñeta esta escena está desapareciendo por el límite derecho de la viñeta, y en ella se representa al pintor con el brazo derecho recogido, tapado por el cuerpo, en postura de recoger pintura de la paleta con el pincel.

El centro de esta segunda viñeta la ocupa ahora la escena que en la primera viñeta comenzaba a aparecer por la parte izquierda y en la que se nos presenta a una pareja de hombres que están acuchillándose con sendos puñales.

El personaje de la izquierda está de espaldas a nosotros, su cuerpo flota a la altura de la cintura y aunque aparece ligeramente inclinado hacia adelante, abalanzándose sobre el otro, podemos llegar a divisar sobre su cabeza una especie de fez. Mientras su brazo derecho está doblado en ángulo recto, hacia abajo, incándole el cuchillo en el torso del contrario, su espalda nos muestra tres manchas oscuras, tres heridas profundas.

El otro personaje está situado a la derecha y se halla de frente a nuestra mirada, flotando a la altura de sus hombros y con un sombrero de ala en su cabeza. Mientras en la parte derecha de su pecho recibe la estocada de su contrario, él sostiene su brazo derecho en alto con el que blande un puñal que tiene sus filos en forma de sierra.

Esta escena nos trae a la memoria, de alguna manera, la obra de Goya conocida como *Hombres riñendo a garrotazos* (\*) quizá debido a que, a su semejanza, dos personajes se hallan enzarzados en una pelea a muerte, al parecer, irremediablemente.

---

(\*) Esta obra es conocida con diversos títulos, como *Duelo a garrotazos* o *Dos forasteros*, y es una de las obras correspondientes a la serie de *pinturas negras* que fueron realizadas por Goya entre 1821 y 1822 en las paredes de la Quinta del Sordo, a las orillas del Manzanares, y posteriormente pasadas a bastidor. Actualmente se conserva, junto con el resto de la serie, en el Museo del Prado. Las interpretaciones en torno a su significado difieren bastante y, naturalmente, tales disquisiciones sobrepasan con mucho los límites y objetivos de esta tesis; nos bastará referir la opinión de Lafuente Ferrari que consideraba a esta obra como una alegoría de las luchas fratricidas entre españoles. Por encima de lo acertado o no de tal opinión nos queda la universalidad de la terrible escena, que trasciende los límites históricos que la inspiraron, y el hecho de que aún hoy esta obra es

capaz de transmitirnos un caudal de emociones diversas, así como de que nos invada una inquietante sensación de actualidad. Y de impotencia.

---

La siguiente escena que aparece flotando en la ría es una maleta que lleva encima una especie de lagarto.

El lagarto, como cualquier otro reptil, en nuestra cultura de origen judeocristiana representa las fuerzas negativas y primitivas. Esto parece ser debido a que, por una parte, los reptiles tienen las extremidades muy cortas o carecen completamente de ellas, por lo que arrastran el vientre por la tierra; de ahí su asociación inmediata con *lo terrestre*, en el sentido de vida terrestre primitiva. A esto se añade que, según la fisiología de los animales, los reptiles poseen el sistema nervioso más primitivo de los vertebrados (y así a la parte más arcaica de nuestro encéfalo se le llama también *cerebro reptiliano*).

Todo esto parece venir a apoyar el tipo de interpretaciones simbólicas a las que nos hemos referido anteriormente, y como algunos otros significados pueden sernos sugerentes a la hora de leer la presente historieta, pasaremos a mencionarlas igualmente.

Por ejemplo, el lagarto puede ser asimilado a la noción de *dragón*. Este animal fabuloso es una figura simbólica universal, ya que se encuentra en la mayoría de los pueblos del mundo. Son diversas las morfologías que pueden adoptar sus representaciones, pudiendo encarnarse como hemos dicho en algún tipo de reptil, aunque casi siempre son presentados como una suerte de mezcla de elementos distintos tomados de animales de apariencia agresiva o peligrosos, como serpientes, cocodrilos o animales prehistóricos.

En todas las interpretaciones el *dragón* encarna *lo animal* por excelencia, y por ello está asociada íntimamente a él la idea del animal (*lo animal primigenio*) como *adversario*. A este propósito es interesante señalar que la psicología actual, en términos generales, define al símbolo del dragón como representación de *algo terrible que vencer*, de un obstáculo a superar.

La figura del dragón obtiene así, en definitiva, la significación del *enemigo primordial* y, como consecuencia, de *lo instintivo*. Secundariamente también encarna la noción de enfermedad. Quizá

por todo ello los dragones puedan ser un emblema del principio del caos y del principio de la *disolución*.

Por último, quizá sea interesante también señalar aquí cómo en la mitología china se le integra en una asociación, *dragón- rayo- lluvia- fecundidad*, que lo convierte en un elemento de relación entre las aguas superiores y la tierra, lo que parece aportar un aspecto interesante a esta imagen del dragón/ lagarto flotando sobre las aguas encima de una maleta. Una maleta, para finalizar con la escena, que cerrada es toda una fuente de conjeturas sobre lo que es posible que encierre en su interior: la maleta como motivo de inquietud, de *suspense*.

Con la escena anterior en el centro de la tercera y última viñeta finaliza la página, pero quizá no la secuencia. Y decimos que quizá no haya finalizado debido a que en la página siguiente, la novena de la historieta y que ocupa página par en la compaginación, mantiene la misma estructura y circunstancias de elementos que en la que acabamos de ver.

Sólo existe un detalle diferenciador con aquélla: que en el muro aparece ahora un agujero que se ve parcialmente en su segundo tercio de longitud, hacia la derecha.

Debido a que en la última viñeta anterior, en la que el lagarto ocupaba el centro, aparece por la derecha una pequeña fracción (aunque suficiente para su identificación) de la escena que hallamos en el centro de la primera viñeta de esta siguiente página, este desconchón puede ser interpretado de dos maneras.

Una, que en un pequeño lapso de tiempo ha caído esa parte del muro. Un tiempo suficiente para que haya pasado desapercibido a nuestra mirada, quizá porque coincidió con el interludio que existe entre *fotograma* y *fotograma*, entre viñeta y viñeta. Es más, ¿porque así lo ha querido el autor o porque ha sucedido mientras dábamos la vuelta a la página?.

En fin, conformémonos con poder considerar a estas dos páginas, octava y novena, como contenedoras de una sola escena.

La escena en cuestión corresponde a un fuego (!) que consume, lo comprobamos ya en esta novena página, a un grupo de tres personas. Tres personas que, a lo que parece, son de diferente talla. La más baja

puede ser un niño y la más alta es desde luego un señor con sombrero y bigote, por lo que se nos ocurre que quizás las otras dos podrían ser los padres. Esto no es del todo seguro porque al personaje intermedio no se le puede vislumbrar ningún detalle que nos lo confirme sin ningún género de dudas.

En el caso de que este grupo fuera efectivamente una familia, pudiera interpretarse que esta escena aludiría, quizá de un modo demasiado obvio, a la descomposición de la familia.

De nuevo nos encontramos con el tema de la disolución, de la disgregación, de la obsolescencia de estructuras, sean físicas o no.

Y decimos esto porque, independientemente de que se trate de una familia o de tres personas sin relación entre sí (podría tratarse de una representación del conjunto de la sociedad), es clara la significación del fuego, considerado como el germen que se reproduce en las vidas sucesivas y, en ese sentido, como un mediador entre formas en desaparición y formas en creación, asimilándose así al agua. El fuego, como el agua, es un símbolo de transformación y regeneración.

Esta idea del fuego como agente de destrucción y renovación habitualmente la identificamos con la doctrina de Heráclito, pero también la podemos hallar en los Puranas de la India, los pueblos precolombinos (Alonso, pg 180-1) o en el Apocalipsis (Cirlot, pg 209) entre otros. También en este sentido, pero llevado hasta ciertos límites, encontramos que para los taoístas el fuego es el agente que les permite liberarse del condicionamiento humano.

Volvemos a encontrar aquí curiosas afinidades entre las interpretaciones simbólicas y las de la moderna psicología. En ambos casos se distingue entre dos tipos de energía diferentes a los que el fuego pudo representar.

Así, por ejemplo, el simbolismo distingue un primer nivel, representado por el eje *fuego/ tierra*, que se refiere a la energía física, a la pasión animal, al calor solar, al erotismo. La psicología también alude a un primer nivel que se asociaría a la libido y a la fecundidad.

En un segundo nivel, superior, sitúa el simbolismo al eje *fuego/ aire*, con el que se alude a la energía espiritual, a las fuerzas purificadoras y sublimadoras, en fin, a la energía mística. La psicología igualmente alude a ese otro nivel, en este caso de carácter mental, y encuentra en

el simbolismo particular de la espada la encarnación de ese segundo nivel, que podría resumirse en la frase "*destrucción física, decisión psíquica*" (\*).

---

(\*) Marius Schneider, *El origen musical de los animales- símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Ed. Siruela, Madrid, 1998 (1ª edición española, Barcelona, 1946).

---

En definitiva, comprobamos cómo el tema de la *regeneración* lo encontramos a menudo simbolizado en diversos aspectos a través de la escenificación de diferentes motivos.

Y así en la siguiente escena, que ocupa el centro de la segunda página, encontramos que aparece flotando en las aguas el cadáver de un bovino (no se distingue si es toro o vaca).

En todo caso aludirá esta imagen a la descomposición de aspectos que prácticamente vienen a simbolizar tanto el toro como la vaca. Según la simbología el toro ocupa la zona de comunicación entre los elementos del agua y el fuego, por ello parece encarnar el paso entre el cielo y la tierra. Por su parte, la vaca está asociada en muchas culturas a la tierra y a la luna, y así en la doctrina hindú el toro y la vaca encarnan los aspectos activo y pasivo de las fuerzas generadoras del universo: el toro como fecundador, la vaca como sustentadora del mundo, no en balde su leche es el polvillo de las galaxias.

Es quizá toda esa significación la que vemos descomponerse en esa figura que flota inerte ante nosotros.

Para cerrar la secuencia OPS elige una escena chocante al presentar una imagen identificada íntimamente con el cristianismo, la mismísima imagen de un Eccehomo, de un Cristo, que flota de pie con el agua a la altura de los hombros, y que se muestra sonriente mientras habla por un auricular de teléfono.

Parece que se trata de una imagen de tipo surrealista en el que se mezcla una imagen arquetípica, que hunde su identificación en una tradición cultural muy antigua, con otra que culturalmente es muy nueva, ya que el modelo de auricular (incluso el teléfono mismo) es muy reciente. La escena parece buscar sólo el impacto que produce tal

contraste de elementos y desecharemos, por demasiado burda, la posible interpretación de con quién estará hablando.

Con dicha imagen finaliza la secuencia de escenas (pequeñas escenas que se suceden rápidamente ante nuestros ojos) que en conjunto nos han presentado una especie de galería simbólica en la que, sin duda, habremos de hallar el meollo, la clave de la historieta.

En las próximas dos páginas (la décima y undécima) se volverá a presentar una escena secuencial por página como había sucedido de la cuatro a la siete.

La página décima se compone de tres viñetas apaisadas, pero a diferencia de como sucediera en las dos anteriores que acabamos de examinar, su alto es desigual: 58 mm es la altura de la primera y última viñetas, mientras que la altura de la viñeta central es de 130 mm (sumando estas alturas a los 4mm de cada uno de los dos canalillos obtendremos la altura total de caja: 254 mm en este caso).

La relación entre las diferentes alturas (58 y 130 mm) parece que se acerca a la proporción áurea. A esta relación hay que añadir la que surge de la subdivisión de la viñeta central debido a las dos líneas de fuerza (correspondientes a la superficie del agua y al piso del muelle) que son horizontales (y paralelas a las líneas separadoras de los canalillos). Estas dos líneas crean tres pautas rectangulares diferentes entre sí pero, a la vez, armónicas, ya que vuelven a contener proporciones áureas.

En la primer viñeta se nos muestra la superficie del agua, que llena la totalidad de la viñeta, en donde flotan cuatro botellas oscuras, como si contuviesen aún algo en su interior, ya que permanecen con parte de su cuerpo principal fuera del agua, con el cuello y la boca erguidos hacia arriba.

La segunda viñeta presenta un plano más amplio, en el que aparecen, además de la superficie del agua, unos pilares y contrafuertes de un muelle que aún dejan avistar por encima de él unas cimas de tres cerros y, hacia la izquierda, la parte superior de un edificio de fachada lisa y ventanas cuadrangulares. Ahora son cinco las botellas que flotan y sobre dos de ellas (la primera y la cuarta empezando por la izquierda) aparecen otros tantos personajes de pie, en posición vertical pero invertida, o sea, boca abajo. Estos dos personajes se muestran con sus cuerpos rectos, las puntas de los pies ligeramente

alzados como si estuviesen colgados por sus tobillos. Sus cuellos están estirados, con el mentón adelantado, en actitud de alcanzar con la boca la abertura de las botellas que están justo debajo. Justo la posición de beber de la botella, pero invertida.

Parece como si llegasen volando por el aire, como si *lloviesen* desde el cielo, de pie pero invertidos, conservando cierta dignidad en su postura, manteniendo sus brazos en los bolsillos de sus abrigos, prenda con los que aparecen vestidos. Ni los abrigos ni los pantalones dan muestra de que les afecte la ley de la gravedad. Van también tocados por sombrero de ala, uno, y con un fez, el otro. Tampoco tienen visos de ir a despegarse de sus cabezas. Los propios personajes parecen levitar, ajenos a las leyes de gravitación universal.

Quizá sólo les afecte lentamente, ya que en la tercera viñeta volvemos a encontrar un encuadre semejante al de la primera, aunque esta vez sobresalen del agua tres botellas (parcialmente, como antes) y, en esta ocasión, también tres pies calzados a los que les vemos las suelas y que, suponemos, pertenecerán a los personajes anteriores.

Otra escena, pues, de carácter onírico, surrealista.

Nos es imposible saber a ciencia cierta qué contienen las botellas, pero por su aspecto podemos apostar que podría ser algún líquido espirituoso (¿vino quizá?). Sería plausible tal teoría, e incluso deseable para nuestros intereses.

Expliquémonos. Nos convendría de cara a buscarle una interpretación posible, coherente, con lo que llevamos aventurado hasta ahora.

El alcohol es conocido también como *agua de vida*, y también como *agua de fuego*, y en simbología es considerado un elemento que representa la *coincidentia oppositorum* o conjunción de los contrarios. También puede significar la suma de dos elementos contrarios (activo uno, pasivo el otro) fluidos y cambiantes, creadores y destructores a la vez (Cirlot, pg 61).

De modo que, es que si verdaderamente fuese alcohol lo que contuviesen las botellas, nos encajarían muy bien estas interpretaciones, cualquiera de ellas, con las que otorgamos a otras escenas y elementos que aparecen en la historieta.

En el apartado *Observaciones* haremos un comentario sobre alguna referencia pictórica que creemos haber hallado en la última viñeta de esta escena.

Pasamos ahora a comentar la escena que OPS presenta en la página once, en la que aparecen cinco viñetas.

La altura de caja vuelve a estar repartida en tres filas iguales, aunque en esta ocasión la central está dividida a su vez en tres viñetas iguales entre sí. Las viñetas primera y última vuelven a ser apaisadas al ocupar, como en ocasiones anteriores, el total de la longitud de caja. Son pues dos viñetas panorámicas.

En la primera se muestra un picado sobre la superficie del agua y en su parte superior vuelve a aparecer parte del muro que encauza la ría, aunque en esta ocasión la línea de delimitación no es recta, como en anteriores ocasiones, sino que presenta una curvatura, como si estuviésemos contemplando un recodo cóncavo de la ría. Sobre el agua, en este caso, aparecen flotando tres lápidas y una botella.

En la fila central, como acabamos de decir, se desarrolla una secuencia en tres viñetas en la que intervienen los siguientes elementos: una estela, una especie de araña que aparece por la cara posterior de aquélla y un personaje con sombrero que flota erguido, como si fuera de pie entre las aguas.

Al personaje no se le ven los ojos, entre el picado del encuadre y que parece cabizbajo, como ensimismado. El sombrero calado además, hace que la cara permanezca sombría, como entre tinieblas. Quizá por todo ello, en realidad tenemos la impresión de encontrarnos más bien ante un cadáver.

La secuencia nos muestra cómo el cadáver va flotando desde la izquierda hacia la derecha. Durante las tres viñetas la lápida permanece estática en la misma posición central, mientras que la araña se desplaza por la cara oculta de la estela y con sus patas atrae al cadáver hacia ella (segunda viñeta de la segunda fila) hasta ocultarlo parcialmente tras esa cara posterior de la estela (tercera).

La última viñeta de la historieta es una panorámica apaisada semejante a la primera, en la que vuelven a aparecer las tres lápidas de antes, pero en esta ocasión sobre cada una de ellas se encuentran sendas arañas. Cada una de las estelas está resuelta gráficamente de



modo diferente, por lo que podemos identificar que es la del medio la que corresponde a la pequeña secuencia central. Identificamos así también el personaje/ cadáver del sombrero, porque tras la lápida de la izquierda hallamos un segundo cadáver mucho más descompuesto, al que parece que la araña le está absorbiendo los fluidos corporales, hasta dejarle en los huesos.

La aparición de los elementos *araña* y *estela* funeraria viene a incidir en los mismos temas que venimos encontrando hasta ahora.

Así, las lápidas como motivo funerario son una alusión evidente a la muerte, y ya no vamos a ser más reiterativos sobre cómo la muerte física tiene una transposición inmediata a lo psicológico y lo espiritual.

Por su parte, las arañas parecen concentrar un doble simbolismo debido, por una parte, a su capacidad creadora (pensemos en el simbolismo de sus telas) y por otra, a su agresividad.

Parece ser que el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel *sacrificio continuo*, mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva (\*).

---

(\*) La cita la tomamos de Cirlot, pg 77, y nos remite allí a la obra de Marius Schneider *La danza de espadas y la tarantela*, Barcelona, 1948.

Las arañas destruyendo y construyendo sin cesar vienen a simbolizar la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida en el cosmos.

Por último, señalaremos la concomitancia entre el simbolismo del fuego y de la araña, ya que Bachelard indica cómo el fuego es la imagen arquetipo de lo fenoménico en sí y Cirlot comenta a su vez cómo la destructividad de la araña no hace sino ratificar su simbolismo de lo fenoménico (\*).

---

(\*) Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, . Cirlot, op. cit., pg 77.

### **Desenlace de la historieta**

Como ya habíamos señalado en *Análisis Compositivo*, en las dos últimas páginas, correspondientes a la duodécima y decimotercera, se produce el desenlace de la historieta.

En la penúltima página cuatro viñetas iguales encadenan una secuencia en la que primero vemos cómo flota una ventana (!) sobre las aguas. La ventana está abierta con la única hoja hacia nosotros y a través de ella atisbamos un paisaje compuesto por tres cumbres de montañas.

En esa primera viñeta la ventana aparece lejana, inclinada ligeramente hacia nuestra izquierda y situada en la parte superior de la imagen. En la segunda, la ventana ha avanzado hasta el centro de la imagen, está inclinada hacia la derecha y ha aumentado su tamaño. En la tercera ya se nos presenta un primer plano de la ventana, inclinada hacia la izquierda, y alcanzamos a ver más detalladamente el paisaje montañoso. En éste aparece volando a lo lejos una persona, con los brazos abiertos y llevando algún objeto en ellos que aumentan su extensión.

La cuarta viñeta ya está ocupada en su totalidad por el paisaje montañoso, sin ninguna inclinación, identificándose en ella los márgenes de la viñeta con el marco de la ventana. Ahora, del primer personaje volador sólo alcanzamos a ver los pies que están desapareciendo por el límite superior de la viñeta, como si estuviese a punto de rebasarnos en su vuelo por encima de nosotros. Pero también hace su aparición un segundo personaje volador por detrás de la montaña de la derecha, aunque todavía tapado por ella parcialmente.

En la decimotercera página, compuesta por una sola viñeta que abarca la totalidad de la caja de página, vemos ya a tres personajes voladores perfectamente definidos.

En la parte superior de la imagen aparece una mujer que tiene sus brazos extendidos, dirigidos hacia derecha e izquierda, en perpendicular al tronco de su cuerpo que se encuentra en un escorzo total con respecto a nosotros, de manera que, aunque su cara nos mira de frente, vemos las punteras de sus pies a muy poca distancia de la posición de la cabeza. Sostiene dos aves, quizás ánades, que cuelgan inermes de sus manos, como muertos.

Un poco más abajo de este personaje aparece otro, hacia nuestra izquierda, que mantiene su cuerpo en oblicuo a nuestra mirada, dirigido hacia el cuerpo de la mujer. Se halla con los brazos extendidos en *uve* y porta en sus manos sendos serruchos. Este personaje parece llevar una indumentaria militar: una gorra de plato con visera, un cinturón y unas polainas así parecen indicarlo.

El tercer personaje está situado hacia la derecha y abajo, mantiene su cuerpo en oblicuo pero perpendicularmente a la dirección del cuerpo del *militar*, al que apunta con su cuerpo y con su brazo derecho, ya que tiene extendidos los brazos, también como aquel, en *uve*. En esta ocasión lleva agarradas unas muletas de las que, desde luego, se *ayuda* para volar.

El conjunto de estas dos páginas viene a componer una secuencia en la que se encadenan dos escenas diferentes. En términos cinematográficos la *cámara*, es decir, nuestro punto de vista, se acerca en un ligero picado hacia un objeto que flota sobre las aguas y que, al tratarse de una ventana abierta, termina introduciéndose por el hueco que nos transporta a un nuevo escenario, totalmente opuesto en sus elementos y significación: pasamos de una ciudad inundada por las aguas a un paisaje aéreo en el que el único elemento terrestre que aparece son las tres cumbres de montaña a las que nos hemos referido.

En este nuevo escenario surgen las primeras figuras humanas dotadas de vida, casi por primera vez en la historieta: desde la desaparición del personaje inicial y del que cae desde el puente al agua en la página cuatro.

Por otra parte, el paisaje montañoso está aparentemente deshabitado (como lo estaba la ciudad), carece de cualquier tipo de edificación, al menos en lo que el encuadre alcanza a enseñarnos. No obstante esto, queda clara la voluntad de oponer los elementos *agua/tierra* a los de *aire/tierra*.

El significado de la ventana que da paso al desenlace de la historieta parece que puede coincidir con uno de los significados generales de ésta y que, en este caso, puede ser símbolo del germen de lo nuevo. Otras interpretaciones complementarias también son posibles, como por ejemplo, por constituir un agujero puede expresar la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza. También debido a su forma cuadrangular adquiere cierto sentido de *lo terrestre* y *lo*

*racional*. Por todo ello se le considera también como un símbolo de la conciencia (Cirlot, pg 458).

A esto tendremos que añadirle el significado del *vuelo*, de la experiencia de *volar*. El simbolismo más elemental se deriva de la sensación kinestésica, corporal, de movimiento *liberado* de la tiranía de la gravedad, por lo que se percibe como una sensación placentera de movimiento en un medio más sutil que el agua.

Volar es, desde luego, elevarse; así que viene a significar la superación de nivel, refiriéndose con ello tanto a un plano moral como a otros, como el *poder* o la *fuerza*. Volar se concibe también como *trascendencia del crecimiento* (Cirlot, pg 465).

Bachelard, en su obra *El aire y los sueños*, señala que "*de todas las metáforas, las de altura, elevación, profundidad, descenso y caída, son las metáforas axiomáticas. Nada las explica, pero ellas lo explican todo*".

Ya por último, la imagen de los personajes volando, ayudados por algunos objetos que sostienen en sus manos, parecen poder relacionarse con el mito de Ícaro, el mito más importante que se refiere a la noción de *elevación/ caída*, y creemos que debe de ser interpretado en el sentido de que el hombre, que fisiológicamente no está capacitado para volar, y que en esto debemos entender que, por extensión, tampoco lo está para domeñar la naturaleza. Aún así, si lo quiere conseguir debe servirse de herramientas, de la producción cultural, en definitiva.

### **Interpretando el sentido de la historieta en su conjunto**

Por último, si tuviésemos que elegir una idea con la que resumir el sentido último de la historieta escogeríamos la palabra *catarsis*, palabra que contiene en su origen etimológico el concepto de *purificación*. Porque como proceso de purificación podemos calificar la catástrofe a la que asistimos, que, como ya hemos visto, no tiene en absoluto los atributos de un relato descriptivo (no trata de *retratar* un acontecimiento concreto) sino que el estilo narrativo tiene el carácter metafórico de una narración arquetípica y, por tanto, intemporal.

A través de una catástrofe como la inundación (o el diluvio) se suele simbolizar un cambio por mutación en un proceso que a menudo es el signo de una transformación psíquica. Simbólicamente es una

catástrofe que, debido al carácter regenerativo de las aguas, no es definitiva: destruyen las formas, pero no las fuerzas (\*).

---

(\*) La divinidad hindú Shiva transformaba los seres destruyendo su forma sin aniquilar su fundamento.

---

Así, esta extraña inundación tendría el sentido de purificación y regeneración señalando, en definitiva, el final de un período, pero, como en el caso del diluvio bíblico, no estaría exento de un cierto carácter de castigo.

Para la psicología, *catarsis* es sinónimo de proceso por el que se eliminan los recuerdos que perturban la conciencia o el equilibrio nervioso (\*) y esta interpretación podemos considerarla un buen complemento para lo anteriormente expuesto.

---

(\*) El término *catarsis* se aplica a la "descarga" mental de cualesquiera conflictos tan profundamente reprimidos en el subconsciente del individuo que se considera que no puede liberarse de ellos sin ayuda de un especialista. Por catarsis se entiende hoy en día una fase en la terapéutica psicoanalítica más que como un remedio curativo del paciente.

---

Este proceso catártico podemos considerarlo expuesto en términos similares a un *descenso a los infiernos*, o, debido a que no se produce exactamente como un *descenso*, en una clave de *paseo por el inconsciente*, debido a que aflora al exterior lo *contenido* (en el interior de la ciudad y, en consecuencia, debe interpretarse en el interior de *lo colectivo*), lo *inferior*, lo inconsciente.

De alguna manera son estos conceptos, encarnados en las aguas, los que afloran y comienzan a descomponer y a engullir el mundo de las formas (el mundo manifestado, la ciudad).

Si acudimos de nuevo en busca de una interpretación simbólica, nos encontraremos con que lo *roto*, de modo genérico, expresa fragmentación, disgregación, mutilación; lo *desgastado* expresa cansancio, invalidez, vejez de un sentimiento o una idea; lo *corroído* expresa destrucción, enfermedad, sufrimiento.

Es una vieja idea la que creemos entrever que OPS plasma en imágenes aquí, en esta historieta, y esta idea nos es otra que la que concibe el paralelismo entre los mundos físico y psíquico. A lo que en esta ocasión habría que añadir la acción de un agente, en este caso el agua, que al mojar y pudrir los elementos (objetos y personas) además de afectar a su integridad física y de modificar su estado, integran en ellos parte de su actividad y viene a completar el sentido simbólico del conjunto de la historieta.

La incorporación del elemento acuático sucede aquí bien porque la marea de aguas suba (como podría deducirse de las viñetas cuarta y quinta de la tercera página, en las que las aguas anegan unas arcadas y una escalera), bien porque la ciudad se hunda, como si fuese una nave o un castillo de arena que el agua descompone, como podría derivarse de las múltiples grietas (viñeta 4<sup>a</sup> pág 2; viñeta 6<sup>a</sup> pág 3) y agujeros por desmoronamiento (viñeta 3<sup>a</sup> pág 3; viñeta 2<sup>a</sup> pág 4; las tres viñetas de la pág 9) que aparecen durante la historieta.

Aunque lo mismo nos daría, en cualquiera de los dos casos pasan ante nosotros diferentes motivos que relacionamos enseguida con el mundo inconsciente y que tendemos a interpretar desde la actitud simbólica y la evocación poética de un proceso de transformación/regeneración.

### **OBSERVACIONES**

De nuevo OPS utiliza el recurso gráfico de líneas onduladas entrecruzadas para representar la superficie del agua, al modo en que Hockney lo popularizó en los 70, y que ya anteriormente lo había utilizado el autor en la anterior historieta analizada (*mi Retiro*).

Con este recurso el autor rehusa a representar la transparencia de las aguas, y, por el contrario, nos las ofrece como un fluido más bien denso y homogéneo, donde apenas existen las ondulaciones (desde luego, no hay olas) ni reflejos sobre su superficie (\*).

---

(\*) Encontramos en estas características una posible evocación y/o influjo de las historietas de ciencia ficción, típicas de los sesenta y setenta, en las que aparecen opacos mares de líquidos viscosos (Moebius, Bilal, Corben, etc).

Así, cuando algún elemento se precipita al agua apenas provoca un tímido chapoteo del presumible líquido, como sucede, por ejemplo, en

la segunda viñeta de la segunda página (dos cauces, quizá de alcantarillado, se vierten al lecho principal) o en la cuarta página, segunda viñeta (un personaje se desploma a la ría con un fragmento del puente en el que estaba asomado) o durante la secuencia de seis viñetas de la quinta página (en las que tres peces, sucesivamente, emergen de las aguas arrastrando a una tortuga *voladora*).

Siguiendo con el tema de los grafismos ondulantes con los que OPS representa la superficie del agua, con los que caracteriza la textura del elemento, conviene observar cómo el autor transforma dichos grafismos que, dando la sensación de que son iguales, están resueltos realmente de diferentes modos.

Durante las primeras páginas podemos ver cómo varían los primeros grafismos que surgen, recordemos, de la transformación de las líneas del suelo del pasillo que aparece en la primera viñeta. Dichos grafismos pueden considerarse como líneas onduladas que se entrecruzan, que se enredan, entre sí, pero en los que el inicio y el final de cada línea no coinciden.

La densidad de las líneas puede variar (comparar las dos primeras viñetas de la segunda página, por ejemplo), así como en alguna ocasión también pueden ser combinadas con otro tipo de grafismo (ver la última viñeta de la segunda página y la cuarta de la tercera).

Pero más adelante encontraremos que OPS utiliza líneas onduladas, sí, pero autoconclusivas: como si se tratase de aros de línea ondulante. Este tipo de grafismo se puede ver clara y limpiamente empleado en la tercera viñeta de la página diez, o en cualquiera de las cinco viñetas de la página once.

Estas líneas que demarcan áreas cerradas están, en los ejemplos a los que aludimos, contiguas unas a otras, regularmente repartidas en la superficie del papel pero sin superponerse en ningún momento unas a otras.

Observando con mayor detenimiento, veremos que existen otras viñetas en las que estos *aros* sí se superponen (por ejemplo, las dos primeras viñetas de la duodécima página), pero en la mayor parte de las ocasiones estas líneas cerradas se combinan con las líneas onduladas abiertas, del primer tipo a las que nos referimos.

Estos grafismos acuáticos, en cuanto a formas que se imbrican y se engendran, nos terminan recordando también a los rompecabezas multicolores de Dubuffet de los años sesenta (como la serie de *L'Hourloup*).

### **Referencia a la “Figuración narrativa “**

A otra imagen queremos dedicarle nuestra atención, y es en particular la que nos trae a la memoria una obra pictórica de finales de los setenta, encuadrada en lo que se dio en denominar como *Figuración narrativa*, y que pertenece a Eduardo Arroyo.

La imagen en cuestión se halla en la última viñeta de la sexta página y es la que remata una secuencia de tres viñetas (las que conforman esa sexta página) en la que dos personajes se hunden de cabeza en la ría tras unas botellas que flotan en ella. En dicha viñeta se atisban sólo las perneras de sus pantalones, los tobillos y los zapatos de los mencionados personajes.

Existe un cuadro, algo conocido, de Arroyo, un óleo sobre tela titulado *Ángel Ganivet se arroja al Dvina*, fechado en 1977 (162x 270 cm) en el que aparece una imagen muy parecida de unos pies de un personaje (al parecer alude la figura a Ángel Ganivet que se suicidó tirándose al río mencionado, en Riga, un día 29 de noviembre de 1898), aunque en esta ocasión parece que lo hace en una especie de piscina circense (\*). El parecido afecta no sólo a la posición y el estilo (salvando la diferencia del medio técnico: del óleo sobre tela al dibujo de tinta negra reproducida por impresión) sino incluso a su orientación.

En este cuadro también la superficie de agua esta resuelta por la combinación de unas líneas blancas azuladas y unas manchas negroverdosas que también recuerdan a las de Hockney, y que no dejan de evocar aquí los grafismos de OPS.

---

(\*) Existe también, al menos, otra tela de Arroyo, *Suicidio de Ganivet* (1978) en la que se representan exclusivamente los zapatos de dicha escena, aunque en otros tonos de color.

### **Evocaciones metafísicas**

En esta historieta se puede observar cómo OPS utiliza las *escenografías* arquitectónicas para imbuir una atmósfera a su narración que está muy relacionada con las que conseguían los



pintores *metafísicos*. Como aquéllos, o mejor, a partir de aquéllos, OPS muestra unas perspectivas arquitectónicas inspiradas en las tradiciones artísticas italianas de los siglos XIV y XV, y en las que recrean sus ambientes enigmáticos e inquietantes tan característicos.

A conseguirlo ayuda también en este caso la aparición de diversos motivos descontextualizados, al menos aparentemente, con los que obtiene cierta ambigüedad, al menos, en la interpretación de cada imagen y logra una historieta en su conjunto repleta de sugerencias y evocaciones de diferente índole.

## SERIE "BESTIARIUM MATRITENSE"

**M**encionaremos ahora unas características comunes a las obras que componen la serie que, como en el caso de LPO, seguirá el orden preestablecido por los correspondientes apartados.

### EXTENSIÓN

De las nueve entregas de las que se compone esta serie, en dos ocasiones se presenta a una sola página, es decir, con una sola composición en un número del MADRIZ. En las siete restantes se presentan dos composiciones en páginas enfrentadas por cada ejemplar. Estos pares están de alguna manera ligados o relacionados entre sí.

Esto supone un total de dieciséis páginas, a las que le corresponden otras tantas unidades temáticas, que no historietas como se podrá comprobar.

### REALIZACIÓN

Esta serie siempre se ofrece en blanco y negro (B/N). La resolución gráfica de las figuras las realiza OPS sirviéndose de tramados de línea negra sobre blanco, y dichos tramados están realizados con un carácter que podemos calificar como *controlado*.

El resultado final nos recuerda algunos procedimientos de grabado que en su conjunto nos evoca intensamente el tipo de ilustración característico de los siglos XVIII y XIX y, por su organización en figuras, nos trae a la memoria especialmente el estilo de las enciclopedias que se inauguró con la de Diderot y D'Alembert. En el apartado *Intepretación* nos referiremos de nuevo a este aspecto, ya que no lo debemos considerar casual.

Esta preferencia que manifiesta OPS por la estética de los grabados decimonónicos, típicos de la ilustración gráfica durante décadas, parecen relacionarle con los collages de Max Ernst en los que (re)utilizaba estampas de este tipo para sus montajes, como los de la serie *Una semana de bondad o los siete elementos capitales* (*Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux*, 1934) y desde luego así puede ser, pero ello parece responder, más que a cierto parecido formal, a las atmósferas semejantes, misteriosas e inquietantes, que consiguen en sus obras.

El hecho de que OPS elija dibujar él mismo las imágenes que concibe trae como consecuencia, por una parte, el no verse limitado por un universo de imágenes posible (obligatoriamente muy restringido al estar subordinado a la localización de estampas de época) y, por otra, producir sus propios recursos gráficos. Al elegir él mismo dichos recursos (que le permitirán cuando menos una mayor flexibilidad, ya que las posibilidades de combinatoria de los recursos, aún cuando estos sean restringidos, ofrecen más posibilidades de resolución formal) se originan contenidos semánticos diferentes a los de Ernst, ya que dicha semántica visual viene dada por el propio carácter del dibujo.

### **Diseño de cada lámina**

En lo que se refiere a la distribución de los diversos elementos que ocupan la caja de página, la parte superior de ésta aparece ocupada por un texto en mayúsculas que desempeña la función de cabecera, lema con el que se intitula la serie y que, por tanto, se repite en cada una de las estampas (existe una excepción de la que nos ocuparemos más adelante).

La parte central del papel aparece ocupada por una orla o recuadro de doble línea que apura el total del ancho de página, enmarcando la totalidad de figuras de las que se componga la estampa (en todas oscila entre dos o tres figuras, a excepción de la estampa titulada *Zaparaña*, pg 7 del MADRIZ nº 13, que presenta cuatro).

La parte inferior de la caja, por último, dedica una franja de espacio sin recuadrar para mostrar un texto en minúsculas cursivas, que recuerda a las caligrafías de los manuales escolares de aprendizaje de la lectoescritura. La función de esta leyenda estamos acostumbrados culturalmente a distinguirla enseguida: establece la correspondencia entre la imagen y su nominación. Mientras que en el recuadro superior se muestra una figura (o conjunto de figuras) muda y suficientemente reconocible, en la parte inferior aparece un texto corto, por lo general un nombre o título, que otorga a la imagen su *sentido* o su *modo* de utilización.

Esta serie, además de identificarse explícita e inequívocamente por la información verbal que figura, como se acaba de decir, en la cabecera, se reconoce también por mantener ciertas pautas visuales de un modo constante a lo largo de sus dieciséis páginas. Esta relación, que viene dada por la semejanza en su diseño visual, facilita la identificación de la serie sin recurrir a la información escrita.

Ejemplificando este aspecto podemos citar la entrega correspondiente al nº5, en la que excepcionalmente se publican las estampas *Alpargato* y *Murcielaguas* (pgs 10 y 11) sin que en ninguna de ellas aparezca el encabezamiento *Bestiarium Matritense*, muy posiblemente por un descuido en el proceso del montaje de las planchas para la impresión. A pesar de ello no resulta difícil establecer la pertenencia de las mencionadas estampas a la serie en cuestión.

Por otra parte, para acentuar la redundancia en la estructura visual de la serie, hace jugar OPS un relevante papel a la tipografía con la que se van a presentar tanto el encabezamiento como el pie.

La tipografía que utiliza en la cabecera es de un estilo de letra clásica, mayúscula y hueca. Es interesante observar que en la primera entrega para el nº1 del MADRIZ, el titular ocupa un ancho en la cabecera mayor que las del resto de la serie (e incluso de las otras series), y además, presenta un tipo de letra diferente, aunque también clásica, al del resto de la serie. En esta primera entrega el nombre del tipo es el de *Schneider Old Style* (que aparece en los catálogos de "Letraset"), mientras que en el resto de la serie *Bestiarium Matritense* presenta un tipo *outline* (perfilado a línea o letra hueca) que podemos clasificar también dentro del estilo clásico, aunque no hemos sido capaces de identificar estos tipos en ningún catálogo al uso como correspondientes exactamente a ningún diseño estandarizado de letra, aunque si hayamos localizado algunos tipos a los que se aproximan bastante, como pueden ser los casos de la *Caslon Antique Medium* (Letraset) o de la *Weiss Antiqua Medium* (Mecanorma).

Estas versales dan la impresión de estar dibujadas a mano, posiblemente calcando cada tipo por transparencia, lo que explicaría la irregularidad del trazo y la alineación de base de estas letras, ya que con estas características, tal como aparecen reproducidas en la revista, no se pueden encontrar comercializadas.

Además, consideramos que OPS habría realizado esta operación una sola vez, a partir de la segunda entrega (MADRIZ nº3), diseñando una hoja prototipo para el resto de la serie, con el titular y el recuadro establecido, ya que así nos lo parece indicar el hecho de que si comparamos todas las cabeceras (a excepción de la primera, evidentemente) podremos comprobar la coincidencia de todos los pequeños matices de los grafismos.

En la parte inferior de la caja aparece, siempre centrado a eje, el pie de texto que individualiza la ilustración. Parece ser de nuevo una letra normalizada (de las que fijan por transferencia desde una hoja matriz a la del dibujo o montaje gráfico final) que estaría diseñada siguiendo las pautas del estilo de rotulación manual. Este estilo nos recuerda primeramente al utilizado en los manuales escolares para el aprendizaje de la lectoescritura, pero en segundo lugar nos evoca el tipo de rotulación que aparecía en las enciclopedias ilustradas publicadas anteriormente a la aparición de la tipografía normalizada para la impresión gráfica, y en última estancia al tipo de enciclopedias que siguieron el estilo de la de Diderot- D'Alembert.

Pasamos ahora a tratar la construcción de la caja gráfica en donde se encuadran los diversos elementos que ya hemos mencionado.

En cada análisis particular mencionaremos primero las medidas totales y, en segundo lugar, las del recuadro que sirve de marco para el dibujo propiamente dicho.

Para hallar las medidas de la caja seguiremos la secuencia *ancho/alto*. En primer lugar tomaremos como referencias las líneas situadas en los laterales, que normalmente corresponden a las líneas que enmarcan el recuadro, aunque esto no siempre sucede así. En la primer entrega, "Cartachuelo Buzonero" (MADRIZ nº1), el ancho de la cabecera es mayor que el del recuadro, por lo que será la medida del ancho del titular la que tendremos en cuenta.

A continuación tomaremos las referencias verticales en las alineaciones de la tipografía del titular, en la cabecera, desde la *línea del trazo ascendente* hasta la *línea del trazo descendente* del texto situado en la parte inferior de la caja, texto que hace referencia al título específico de cada dibujo.

Las medidas de esta caja oscilan entre un mínimo de 198 mm y un máximo de 205 mm para el ancho, y entre un mínimo de 271 mm y un máximo de 279 mm para el alto. Tras observar las dieciséis cajas no podemos establecer una relación habitual entre las medidas del ancho y del alto.

Hemos considerado señalar también las medidas externas del recuadro (ya que son siempre de doble línea) en el que se enmarcan los dibujos que componen cada unidad temática. En este caso suelen coincidir con las medidas del ancho de caja (salvada la excepción ya

mencionada) pero son menores en el sentido vertical, ya que se excluyen los títulos de cabecera y del pie del dibujo.

Las medidas externas de este recuadro oscilan entre un mínimo de 196 mm y un máximo de 201 mm para el ancho, y entre un mínimo de 240 mm y un máximo de 252 mm para el alto. Tampoco en el conjunto de los dieciseis recuadros podemos encontrar una relación entre las medidas del ancho y del alto que se repitan más de dos veces.

### **TEMA**

No podemos conceptuar esta serie como historieta propiamente dicha, ya que ni su estructura ni las intenciones, sin duda, del autor responden a tal modelo.

El tema genérico que desarrolla OPS en estas obras podríamos resumirlo en que establece un juego entre el convencionalismo y la arbitrariedad del signo al relacionarlo con el objeto.

Las líneas argumentales de estas obras hacen referencia a las relaciones recíprocas que se establecen entre los signos icónicos y los signos verbales que designan elementos conocidos ya de antemano, pero relacionados o combinados entre sí de un modo imprevisto. Estas compenetraciones y fusiones extraordinarias traen como consecuencia el que podamos imaginar un universo nuevo y sugerente, el cual a su vez nos permite reinterpretar el mundo que creemos ya conocido.

A propósito de este juego entre lo icónico y lo verbal, OPS parece encontrar el asunto concreto que motiva cada una de las estampas (tentados estamos de llamarlas *gags* o *sketches*) precisamente buscando inspiración en dos tipos de motivos: visuales y verbales.

Es decir, el autor bucea en la gramática literaria del castellano y en la gramática visual de las formas icónicas para encontrar motivos que le permitan plasmar sus intenciones, que van desde la crítica social hasta la evocación poética.

En cualquier caso, ya se trate de un juego surgido entre palabras o entre imágenes, este juego le permite a OPS interpretar, más bien que interpretemos los lectores, un elemento o una función habitual como un acontecimiento fantástico o paradójico, logrando en la mayor parte de los casos evocaciones de carácter surrealista.

Un surrealismo que se nos antoja más cercano al de autores como De Chirico, Max Ernst o incluso Picabia, pero sobre todo a Magritte, debido a la interacción entre texto e imágenes que introduce en sus obras y al método reflexivo y sistemático que emplea en su concepción, que afecta tanto a la búsqueda del tema como a su resolución plástica.

En cuanto a la vertiente literaria, los juegos de palabras nos recuerdan a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. La definición de *greguería* parece ajustarse perfectamente a las intenciones de OPS en estas obras: "*imagen en prosa que presenta una visión personal y sorprendente de algún aspecto de la realidad*" (\*). Esta descripción encaja tan bien con esta serie de estampas (y, como veremos, con la siguiente *El Jardín Botánico*) que nos podremos referir a ellas también como *greguerías visuales*.

---

(\*) Gran Diccionario Enciclopédico Universal, Durvan, s. a. de ediciones, Bilbao, 1989.

---

Ya por último, el sentido particular de cada uno de los motivos de este conjunto de estampas que vamos a ver a continuación parecen venirle sugeridas al autor por la observación de elementos y/o actitudes que uno puede encontrar en Madrid, de ahí sin duda el título de la serie, *Bestiarium Matritense*. Y también de ahí el hilo conductor que le permite establecer un conjunto de obras dotadas de cierta homogeneidad temática, esto es, que le permite conformar una *serie*.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Toda la serie mantiene la estructura que ya se ha expuesto en el apartado *Realización*: una sola viñeta en la que puede aparecer más de una figura, al modo en como se presentaban las ilustraciones funcionales en los libros académicos (ya hemos mencionado la enciclopedia de Diderot y D'Alembert) o como, más modernamente, aparecen la mayor parte de los jeroglíficos en la prensa gráfica.

Para ello, OPS numera incluso las figuras al pie de cada escena, aunque queda claro desde el principio que, como por otra parte es lógico, cuenta con nuestra costumbre occidental en el orden de lectura: de izquierda a derecha y de arriba abajo.

A partir de ese orden narrativo en la lectura de la secuencia de imágenes, podemos considerar también cómo el autor formula el

esquema clásico de *presentación*, *nudo* y *desenlace*. Según dicho esquema (que también podemos encontrar en algunos jeroglíficos de pasatiempos que ya hemos mencionado) la primera figura vendría a desempeñar el papel de la *presentación* o *introducción* del tema, y habitualmente contendría en sí un elemento de sorpresa, incluso de cierta *intriga*.

En algunos casos aparece una segunda figura intermedia que correspondería al *nudo*, y en la mayor parte de las ocasiones en ella se nos presenta una acción o elemento que contrasta con la anterior figura.

La última figura (normalmente la segunda o la tercera) corresponderá al *desenlace*, y en ella encontraremos la *explicación* (o la propuesta de explicación que nos hace el autor) que nos permitiría relacionar las figuras anteriores.

En cuanto a la composición de los elementos que intervienen en el interior del recuadro que se dedica a las figuras, y en pos de lograr el equilibrio de la imagen, suele resolverlas OPS triangulando las escenas o, cuando son sólo dos, dedicándoles dos rectángulos desiguales que en proporción se acercan a la sección áurea.

## INTERPRETACIÓN

Ya nos hemos referido en el apartado *Tema* a la indudable intención por parte del autor de jugar con las relaciones semánticas que se establecen entre signos, sean de carácter icónico o verbal, para crear a su través un universo insólito y turbador.

Esta interacción entre imagen y palabra, entre denominación visual y denominación verbal, nos remite a algunas obras de Picabia (*La veuve joyeuse*, 1921) y, sobre todo, de Magritte, concretamente a obras suyas como *El uso de la palabra* (*L'usage de la parole*), *Los nombres y las cosas* (*Les mots et les choses*) o a su conocida serie *Esto no es una pipa* (*Ceci n'est pas une pipe*).

Tales referencias vienen a complementar a la que ya hemos mencionado, esta vez en el apartado *Realización*, donde relacionábamos estas obras de OPS con las estampas didácticas del enciclopedismo.

No debemos tomar como casual o caprichosa la decisión por parte de OPS de incorporar en sus obras características provenientes de los dos orígenes reseñados, de la estampa didáctica academicista y de las



obras dadá-surrealistas, ya que en los dos casos late un interés palpitante por extraer provecho de la conjunción entre imagen y palabra.

Las estampas *ilustradas* al modo de la enciclopedia podemos relacionarlas con la actitud de los intelectuales del *Iluminismo* (o *Ilustración*) en los que llega a madurar un proceso que ya se había iniciado en el s.XVI y que supuso la ruptura entre aquello que puede ser *visto* y lo que puede ser *leído*. Como consecuencia, esto significó el punto de partida para el establecimiento de la distinción entre el *ojo que observa*, el *oído que escucha* y la *mano que escribe* o la *mano que dibuja*, como operaciones que pueden llegar a excluirse mutuamente (\*).

---

(\*) A.M. Hammacher, *Magritte*, Julio Ollero editor, (no figura el lugar de la edición española), 1991, pg 22 (edición original de Harry N. Abrams Inc., Nueva York, 1985).

---

En la interacción entre imagen y texto podemos intuir el influjo de Magritte en cuanto a su perseverante interés, en la teoría de sus escritos y en la práctica de sus obras, por este tema. Magritte trata de desmentir el papel asertivo tradicionalmente atribuido al cuadro en virtud de la presencia (implícita o explícita) de la explicación y de la presunta correspondencia entre imagen y realidad (\*).

---

(\*) Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Ed. GG, Barcelona, 1977, pg 48 (ed. or. italiana de Giulio Einaudi Ed., Turín, 1975).

---

OPS parece partir de la aseveración de Magritte según la cual *del arte, y en especial del cuadro, no se puede predicar lo verdadero y lo falso* (F. Menna, obra citada arriba) y como para demostrarlo (o seguir demostrándolo después de aquél) concibe las siguientes escenas paradójicas que vamos a ver.

Así pues, estas obras en su conjunto, estas *greguerías*, pueden considerarse dentro de cierto espíritu Dadá-surrealista. Sus obras perseguían, entre otros objetivos, romper con los hábitos adquiridos inconscientemente, poner en solfa costumbres y creencias estereotipadas, prejuicios en definitiva perniciosos para la salud de las personas que aspirasen a vivir la vida plenamente. Cuando menos, con ellas acababan encontrando nuevos sentidos a viejas costumbres.

Pues bien, OPS nos muestra aquí escenas cotidianas ante las cuales nos comportamos de una manera mecánica, casi inconsciente, posiblemente debido a que alguna vez conocimos el porqué y cómo funcionaban las cosas, a qué respondían tales actitudes, pero que terminamos olvidando. O incluso porque desconociendo el origen de tales explicaciones, estamos acostumbrados a actuar de una determinada forma y no nos paramos a pensar en la posible justificación de nuestras acciones.

Sobre esta base OPS *re-construye* estas escenas en las que nos sugiere desde la fantasía nuevas posibilidades de explicación para cómo funcionan las cosas aparentemente más conocidas, arguyendo para ello la existencia de una fauna (en la serie *Bestiarium*) y flora (en la serie *Botánica*) hasta ahora desconocidas.

Así dichas escenas originan especulaciones fantasiosas que, consistiendo en realidad en pequeñas *boutades*, le sirven al autor para introducir en nuestro comportamiento habitual un atisbo de sorpresa, incluso de inquietud. Inquietud que no sólo surgirá por la existencia en sí de esta nueva flora y fauna, sino además por lo que añade de incertidumbre a nuestras vidas el dudar del porqué y cómo funcionan las cosas, de si no deberemos acudir a unas nuevas *Ciencias Naturales* para que nos expliquen mejor el mundo.

Y ya que antes hemos establecido el paralelismo entre estas obras de OPS con las greguerías de Gómez de la Serna, deberemos añadir que creemos que, al menos en algunos casos, es fácil distinguir entre las obras que se le ocurren a OPS a partir de juegos de palabras (como es el caso del *Alpargato*) de las que parecen surgir de *juegos visuales* (el *Porrompato*).

Pero, por lo general, lo mismo podríamos comenzar por analizar el juego de palabras que dan título propio a cada greguería que por el de los juegos visuales, debido a que las *ocurrencias* están lo suficientemente trabajadas como para que se complementen mutuamente y den sensación de unidad conceptual.

En realidad, tanto palabras como imágenes constituyen un pretexto para especular en torno a alguno de sus aspectos sintácticos o semánticos (de la palabra y/o la imagen) en donde el autor encuentra pie para establecer un juego, entre paradójico y sutilmente irónico, con el que sorprender al lector.

Este juego, planteado a partir de la similitud de algunas expresiones verbales o visuales de conceptos heterogéneos, lo viste OPS con ropajes que nos evocan los libros y manuales ilustrados, en donde en el mismo espacio recuadrado se muestran varias figuras del mismo objeto o aparato, según su funcionamiento o relación con el entorno. Con este fin, OPS suele combinar varios dibujos, los que considere necesarios, presentándolos numerados. Todos tenemos asimilados los textos que se refieren al apoyo gráfico/ visual, como es el caso de la frase *véase figura n<sup>o</sup> tal*.

En origen, estos dibujos (por ejemplo, ilustraciones de libros científico- técnicos) trataban de aparentar una descripción objetiva de la función o utilidad que pudiese ofrecer un determinado objeto o acción. Con esa actitud nuestra ante este tipo de imágenes juega también OPS aquí: cuenta con nuestro bagaje cultural para que rememoremos esa intención narrativa meramente descriptiva, fría y distante, o si se prefiere, falta de emotividad (de *emocionalidad*). Logra así un gran contraste entre el contenido fantástico de sus propuestas/ interpretaciones y el estilo narrativo (que tenemos asociado a otro tipo de contenidos).

Por otra parte, vale la pena añadir que OPS elude en toda la serie todo apoyo textual para la interpretación de las *ilustraciones*. Viene a considerar que con los neologismos que nos ofrece, junto con las asociaciones de imágenes, ya debemos tener suficiente como para evocar su interpretación. Y así es.

Por último, nos gustaría terminar aludiendo a una cuestión de matiz. Nos hemos referido antes a la noción de "*ilustración*" cuando en torno a este vocablo OPS establece una paradoja más. Una ilustración, al menos en el sentido más decimonónico, es un dibujo referido, sometido a un texto. Aquí el texto es sugerido elípticamente a través del pie de cada unidad dibujada, ese añadido que en muchas ocasiones reza *fig.1.*, *fig.2.*, etc.

Esto supone que en realidad estas *figuras* no funcionan como ilustraciones (ya que no existe el texto al que someterse). Son en sí mismo el medio y el fin de la comunicación.

Pasamos inmediatamente a analizar cada una de ellas en particular.

## [32] "Cartachuelo Buzonero"

(Nº 1, Enero- 84, pg. 2)

### BESTIARIUM MATRITENSE



#### EXTENSIÓN

Una página.

#### REALIZACIÓN

B/N. La caja total mide 205 x 278 mm, mientras que las medidas del recuadro son de 196 x 241 mm. Como se podrá comprobar, hemos tomado como referencia para hallar las medidas del ancho de caja el ancho correspondiente al texto de cabecera, así como para el alto lo hemos tomado desde la caja superior de dicho encabezamiento hasta la caja inferior del texto de *pie de caja*. Podrá observarse cómo la zeta de este último texto (correspondiente a la palabra *buzonero*) presenta un corte en la panza baja: esa es nuestra referencia para establecer el límite de la caja que han empleado en la imprenta.

Estas medidas diferirán sensiblemente de las del resto de la serie, debido a que en esta primera entrega el tipo de letra que aplica OPS es diferente. En este caso la tipografía corresponde a un tipo de letra clásica, en mayúsculas con *serif* y grosor normal, que se puede encontrar en los catálogos de la firma "Letraset" con el nombre de *Schneider Old Style* (como ya señalamos en el apartado *Realización* del comentario introductorio a esta serie y al cual nos remitimos).

### TEMA

OPS nos sugiere que un buzón, como los habituales de correos, en vez de contener en su interior una saca como receptáculo de las cartas, posee en realidad un *animal* que, adaptado a tal entorno, engulle, se alimenta de la correspondencia que se deposita en su interior.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

OPS muestra una secuencia de tres imágenes: una arriba en el centro, y otras dos abajo, a izquierda y derecha, que componen un triángulo.

La primera nos muestra la extraña figura de un insólito *animal*. La segunda, a un personaje masculino que se apresta a introducir una carta por la ranura del buzón habilitada para ello.

En la tercera se repite la figura del personaje en idéntica actitud pero, en esta ocasión, el buzón se muestra aplicándole un corte transversal (del mismo tipo que se utiliza en los dibujos técnicos) por el cual podemos acceder a la visión de lo que hay dentro del buzón: es entonces cuando comprobamos que lo que contiene en su interior es la primera figura, el extraño animal, que se dispone a tragar la carta que sostiene en sus manos esa persona.

### INTERPRETACIÓN

Esta secuencia de imágenes cuenta con nuestra costumbre de lectura: de izquierda a derecha y de arriba abajo. A partir de ese orden narrativo podemos considerar que el autor formula el esquema clásico de *presentación, nudo y desenlace*.

En lo que sería la *presentación*, la primera figura, se nos muestra esa imagen chocante, que juega el papel de ser un elemento sorprendente, y por lo tanto, que nos intriga.

La segunda figura correspondería al *nudo*, y en ella se nos presenta una acción ordinaria, cotidiana, que contrasta con la anterior.

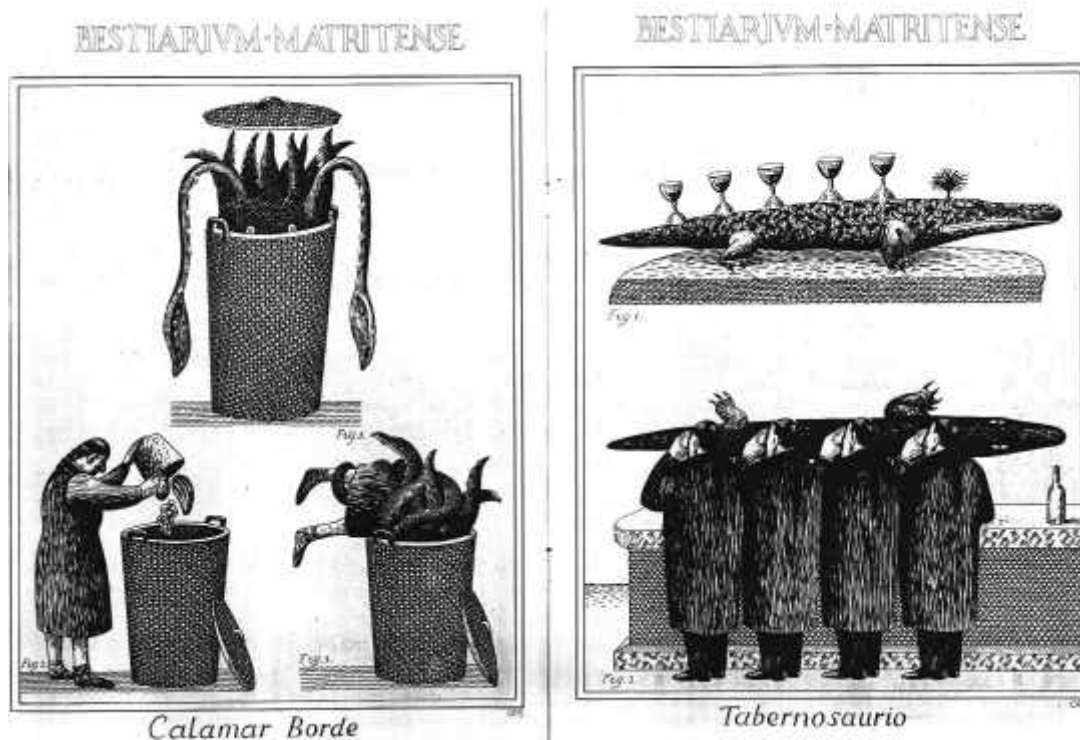
La tercera figura correspondería al *desenlace*, y en ella encontraremos la *explicación* (la propuesta de explicación que nos hace el autor) que nos permitiría relacionar las dos figuras anteriores.

Es el primer ejemplo que nos propone OPS para que interpretemos una acción cotidiana, como puede ser el depositar nuestra correspondencia en un buzón, desde una perspectiva *mágico-surrealista*. Es la primera sugerencia que se nos hace para que busquemos en las acciones más vulgares un resquicio a la imaginación, combinando la lógica deductiva con algún elemento fantástico que nos permitiera interpretar de una nueva manera aquellas acciones que tan bien creíamos conocer, que tan bien creíamos poder explicar.

En definitiva, la propuesta en este caso consiste en que interpretemos que en el interior del buzón no existe una saca sino un animal que fagocita nuestras cartas. Este animal estaría perfectamente adaptado a tal *ecosistema* urbano, de modo que, teniendo una forma similar a las sacas, las suplanta.

## [33] "Calamar Borde" y "Tabernosaurio"

(Nº 3, Marzo- 84, pgs. 14 y 15)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. La caja total mide, en ambos casos, 201 x 279 mm. Las medidas del recuadro donde se enmarca el dibujo son de 201 x 248 mm. Letras de la cabecera de estilo clásico, mayúsculas y huecas (ver el apartado *Realización* en la introducción a esta serie).

### TEMA

Greguerías visuales. Cubo de basura que se convierte en morada (a modo de cueva) de un calamar y *tabla de copas* en la barra de una taberna.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

La página par, que contiene tres escenas, está organizada según una composición triangular, mientras que en la impar las dos figuras que contiene dividen el espacio del recuadro en dos rectángulos que, comparándolos entre sí, se acercan a la relación áurea.

## INTERPRETACIÓN

Como ya se ha señalado, OPS reproduce la estructura con la que se suelen presentar los jeroglíficos gráficos en las secciones de pasatiempos de los medios de comunicación impresos. Los dibujos superiores vienen a desempeñar el papel de *planteamiento* y el/ los de abajo la *solución* al acertijo.

En el *Calamar Borde* utiliza la palabra *borde* en el sentido del *argot* coloquial que viene a ser sinónimo de *desagradable*, *fastidioso*, *desapacible*.

Entre la descripción gráfica, tan exquisitamente descriptiva, y el nombre tan científico del octópodo hacen que en el conjunto se aprecie un chocante contraste.

En el caso del *Tabernosaurio* el impacto es menor. El motivo central de esta realización parece centrarse en la sustitución de la hilera de escamas puntiagudas (*picas*) del cocodrilo por copas (*picas* por *copas*, como en los naipes), a la vez que juega con la noción de *tabla de tapas*, tan habitual en nuestras tascas.



## [34] "Alpargato" y "Murcielaguas"

(Nº 5, Mayo- 84, pgs 10 y 11)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. En esta entrega desaparece el encabezamiento que señala la serie, por lo que la caja total es un poco más reducida verticalmente que las del resto de la serie: 200 x 260 mm. Las medidas del recuadro son de 200 x 246 mm.

### TEMA

El motivo argumental de la primera estampa parece encontrarse en la sugerencia de carácter verbal que observamos entre dos palabras, una, con la que designamos un tipo de calzado, *alpargatas*, y, otra, con la que designamos un animal domestico, *gato*.

Este juego de palabras puede considerarse una figura literaria denominada *paronomasia*, un caso especial de aliteración, que se establece en la *semejanza entre dos o más vocablos que tienen todas o casi todas las letras iguales, salvo alguna vocal (\*)*.

En el caso de la segunda estampa parece que el juego tiene más un carácter visual que literario, al encontrar una marcada semejanza entre la forma, dibujada sobre el plano de un papel, de un murciélago con las alas desplegadas y la forma de un paraguas. En lo literario el subtítulo parece simplemente seguir la construcción sintáctica de *para-aguas* sustituyéndola por *murciélago-aguas* (*murciélago-para-aguas*).

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

El recuadro se divide en ambos casos en dos zonas rectangulares (de nuevo aparece entre ellos una relación áurea) de las cuales la superior, el rectángulo menor, sirve para presentar el *objeto/ animal*, mientras que en la segunda, el rectángulo mayor, se muestra la utilización (¿habitual o recomendada?) del mismo.

En el primer caso, los “*alpargatos*”, una sola figura ocupa cada zona rectangular, mientras que en el caso del “*murcielaguas*” en el rectángulo superior se nos presentan dos figuras: la primera nos muestra un paraguas, en apariencia normal, y la segunda nos lo enseña abierto.

En esta segunda obra la sorpresa la encontramos en la figura dos, al abrirse el paraguas, mientras que en la primera la extrañeza surge ya en la primera figura, en la que se mezclan las representaciones del gato y la alpargata combinadas en una sola imagen.

### INTERPRETACIÓN

Creemos que este par de greguerías pueden ejemplificar perfectamente las dos tipologías de génesis de los asuntos de las obras. Como ya hemos señalado, el primer caso, el *alpargato*, parece que encuentra su motivo inicial en la coincidencia fonética entre las dos últimas sílabas de esta palabra y la que designa al animal gato. La representación gráfica de los dos significados semánticos da lugar a un contraste entre dos elementos que no tienen en principio nada que ver, ya que no están relacionados más que por esa *casualidad* fonética, sonora.

He aquí una correspondencia entre el método que adopta OPS con algunas de las metodologías desarrolladas por los surrealistas: a partir

de poner en relación dos objetos o elementos dispares se consigue una combinación que contiene una suerte de contraste poético. En el caso de esta serie, OPS opta por fundir el dibujo de estos dos elementos dispares en una sola imagen. En este caso particular parece excesivamente evidente la transición fonética que sucede en la seriación alpargata- gata- gato, aunque quizá exista por parte de OPS una sutileza que puede enriquecer esta obra y que reside en encontrar un aspecto común en el carácter doméstico y acogedor que tienen tanto la alpargata como el gato, aspectos que acierta a mostrar en la figura 1: en ella la mansedumbre del gato se une a la sensación de cobijo de una zapatilla muelle, creando un efecto global que tiene mucho de apacible y agradable, de suave y flexible, a lo que se viene a añadir en la figura 2 una impresión de pereza y lentitud en el andar del personaje, una mujer mayor que camina sobre dos *alpargatos* como si calzase dos patines.

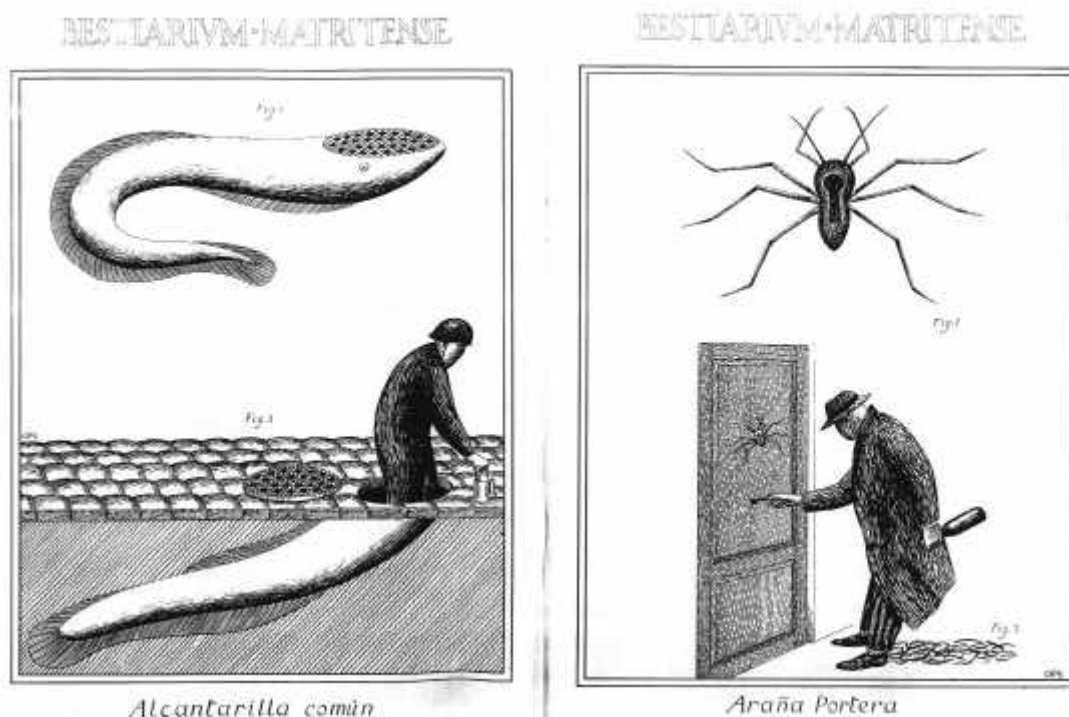
En el segundo caso, el *murcielaguas*, el motivo central generador de la obra parece encontrarse en la semejanza visual que existe entre un paraguas y un murciélago con las alas extendidas, o mejor diríamos, primero en el paralelismo entre un paraguas cerrado y un murciélago descansando, colgado boca abajo y con sus alas plegadas, y después también como hemos dicho entre el paraguas y el murciélago desplegados.

No importa que el murciélago, en caso de que lo pudiésemos utilizar del modo en como se nos indica en la fig.3, no nos ofrezca un volumen espacial suficiente, como si se tratase de un verdadero paraguas, en el que una persona se puede resguardar de la lluvia.

El paralelismo entre ambos elementos es de índole visual, pero sólo se establece en el mundo bidimensional del papel, y por tanto sólo sirve para que a los personajes dibujados no les afecte la lluvia dibujada (podríamos decir que esto sucede *sólo sobre el papel*).

## [35] "Alcantarilla común" y "Araña Portera"

(Nº 9, Septiembre/ Octubre- 84, pgs. 6 y 7)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja total: 198 x 274 mm. Recuadro: 198 x 244 mm.

### TEMA

En este caso no existe ningún juego de palabras, sino que el tema se basa en sugerir la existencia de dos animales que encarnan o contienen elementos habituales en nuestro entorno: una alcantarilla y una cerradura de puerta.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En los dos casos OPS utiliza dos figuras en cada viñeta por lo que la lectura se efectúa fundamentalmente en vertical. Y de ambas sólo en la 2ª figura de la primera obra llega a sangre hasta los límites del recuadro.

En la correspondiente a la *Alcantarilla común*, se divide el rectángulo inicial en dos merced a la representación del suelo adoquinado y de su

nivel inferior, nivel que se representa con un corte transversal para mostrarnos su interior y poder acceder así a la visión de la postura que se le otorga a este animal *fabuloso*.

## INTERPRETACIÓN

En la *fig.1* de la *Alcantarilla común* se nos muestra una criatura cuyo cuerpo es similar al de una anguila pero que en uno de sus extremos presenta un aspecto inusual.

Es el extremo que aparece en la parte superior derecha, en donde se produce un ensanchamiento del cuerpo que parece corresponder a la cabeza del animal. Nos lo parece así sin duda porque en ese extremo nos encontramos con dos elementos anormales: uno es un ojo (aunque bien podría ser un botón) que está situado a casi igual distancia del lomo como de la panza; el otro es una superficie oval, que se halla en la parte superior de la cabeza, cuyo interior encontramos ocupado por una retícula de líneas perpendiculares y por dos alineamientos concéntricos de puntos negros (por agujeros), ovalo que interpretamos como una especie de boca.

El aspecto resultante se acerca al de la cabeza de una ballena (por el ensanchamiento y por encontrarse el ojo por debajo de la *boca*).

En la *fig.2* encontramos la "versión en la práctica" de cómo opera el animal. En ella asistimos a la introducción de un pocero en lo que sin duda cree que es un acceso a los conductos de aguas residuales, es decir, a una alcantarilla común. Y realidad así es, lo único que sucede es que nosotros sabemos ahora gracias al autor que una *alcantarilla común* no se trata de unas galerías subterráneas sino de una extraña criatura.

Aunque quizá no seamos los únicos, pues el personaje que accede al interior de la alcantarilla, el pocero, va tocado por un casco militar, aparejo que no es habitual en su vestimenta profesional y que puede ser sintomático de su alerta.

Sí puede ser un elemento todavía habitual en un pocero el farol de gas que porta en su mano derecha y que, aunque ya hoy en día no son usuales, forma parte de su imagen prototípica.

En la *Araña portera* se nos propone interpretar la cerradura de una puerta como si se tratase de un organismo (una araña) superpuesto a

la puerta a la que se supone que cierra. Nos entra la duda de si también puede ser ajena a ésta, e incluso intercambiable.

De nuevo encontramos el mismo recurso narrativo que en la anterior lámina. En la *fig.1* se presenta la criatura mostrando sus características pero aislado de entorno alguno. Esta vez se trata de una araña dibujada sintéticamente (evita representar pequeños detalles como las vellosidades y opta por ceñirse a los elementos estructurales del insecto) en cuyo lomo aparece un dibujo, al modo en como sucede realmente en algunos casos, aunque esta vez lo que éste imita es la imagen del agujero de una cerradura.

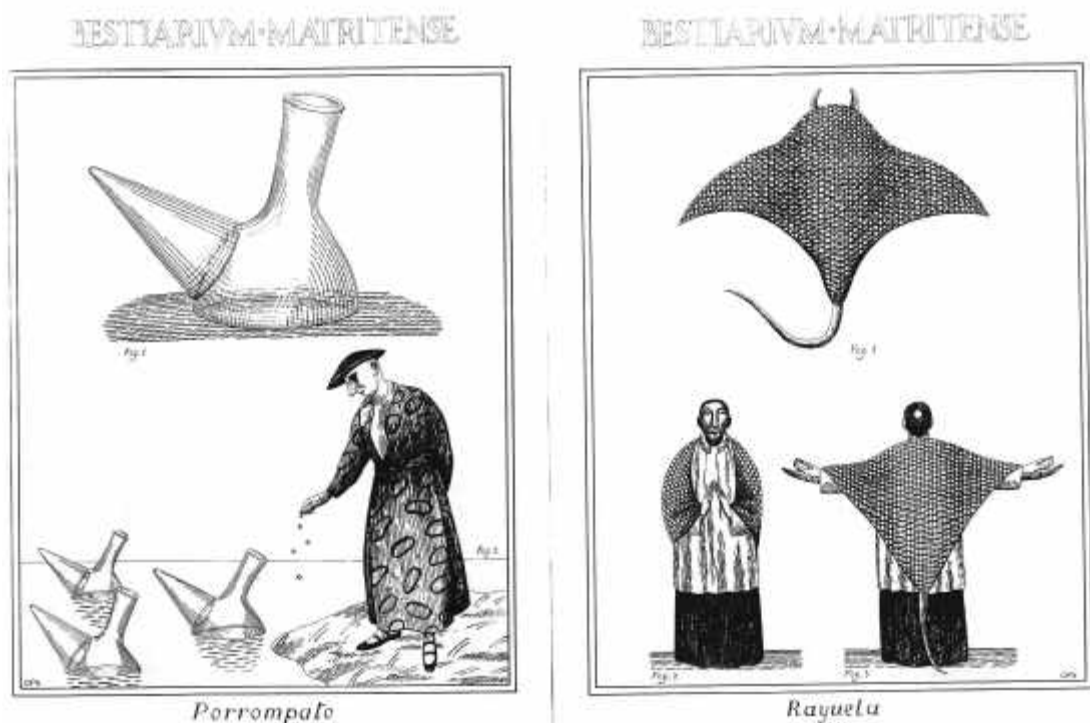
En la *fig.2* ya se muestra a la criatura operando en su entorno, y no parece tener otro objetivo su existencia que la de confundir a quien pretenda utilizar una llave en tal *cerradura*, ya que el agujero se traslada por la superficie de la puerta con la premura propia de una araña.

Claro que quizá esto suceda sólo en la visión de quien pretenda hacerlo en estado de embriaguez, como es el caso del personaje que aparece dibujado en tal trance.

Para remarcar que esta interpretación corresponde a las alucinaciones etílicas, la sombra del personaje borracho se representa con una trama irregular de líneas ondulantes con la que OPS denota el estado de ebriedad (no hay más que comparar esta sombra con las de los personajes que aparecen, por ejemplo, en el *Dragoncillo Municipal*, MADRIZ nº20-21, pg 9, que veremos más adelante).

## [36] "Porrompato" y "Rayuela"

(Nº 12, Enero- 85, pgs. 8 y 9)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja: 198 x 276 mm. Recuadro: 198 x 246 mm.

### TEMA

Se nos insinúa en la primera estampa que el porrón podría ser un animal anfibio, mientras, en la segunda, que una mantarraya (\*) puede ser utilizada como casulla por un sacerdote.

(\*) Pez marino selaceo de cuerpo aplastado y romboidal y cola larga y delgada.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En los dos casos se presenta una composición triangular, aunque la primera estampa contiene dos figuras y la segunda tres.

La segunda figura del *Porrompato* es una escena apaisada que está dominada por una línea oblicua que corresponde a la dirección de la mirada del personaje principal, de derecha a izquierda y de arriba abajo. Esta línea de fuerza será uno de los lados del triángulo imaginario sobre el que se estructura la composición, triángulo que completan las líneas de fuerza que se establecen desde la *fig.1* (el porrón grande), una hacia la cabeza del personaje de la derecha (línea ligeramente curvada ya que recorre en vertical su cuerpo que se halla levemente inclinado hacia la izquierda) y la otra hacia los porrones de la izquierda de la *fig.2*.

Estas tres líneas de fuerza que acabamos de mencionar en su conjunto componen un triángulo escaleno.

No sucede así en el triángulo de la segunda estampa, *Rayuela*, ya que las líneas de fuerza componen un triángulo isósceles: desde la *fig.1* a las figuras dos y tres, los lados iguales, mientras que la base, más pequeña, queda establecida entre estas dos últimas figuras.

## INTERPRETACIÓN

Si la estampa titulada *Alpargatos* (MADRIZ nº5, pg 10) parecía tener su origen en una figura literaria (paronomasia), por el contrario ésta parece tener su origen en una analogía visual entre la estructura formal de un porrón y un pato.

El dibujo, sin embargo, muestra las características típicas del porrón, sin introducir ninguna característica del pato.

El paralelismo queda marcado, en primer lugar, por el subtítulo literario al quedar fundida en él la voz *porrón* con la voz *pato*. En segundo lugar, porque en la *fig.2* la escena que se nos presenta juega con nuestra asociación de ideas: el personaje está echando comida para pájaros o aves (podría tratarse de palomas o gorriones) pero el hecho de hallarse situado a la orilla del agua y la presencia de tres porrones flotando sobre la superficie de ésta, hace que interpretemos la escena como estamos más habituados, esto es, ligándola a la actitud de echar comida a algún ave acuática, a patos por ejemplo.

Este personaje al que venimos aludiendo va ataviado con indumentaria oriental, como si de un chino mandarín se tratase. Esto lo toma OPS de las estampas decimonónicas en las que fue una moda presentar de tal guisa a los personajes que no tienen más misión en la escena que la de mostrar una determinada actitud de interés para la



comprensión de la escena, pero sin representar ningún otro papel en sí mismos, es decir, desarrollando el papel de *figurantes*. Estas vestimentas no tenían otro fin que el de dar una nota exótica de distracción a la escena y, así, atraer la atención sobre la estampa y romper con el posible tedio en su observación.

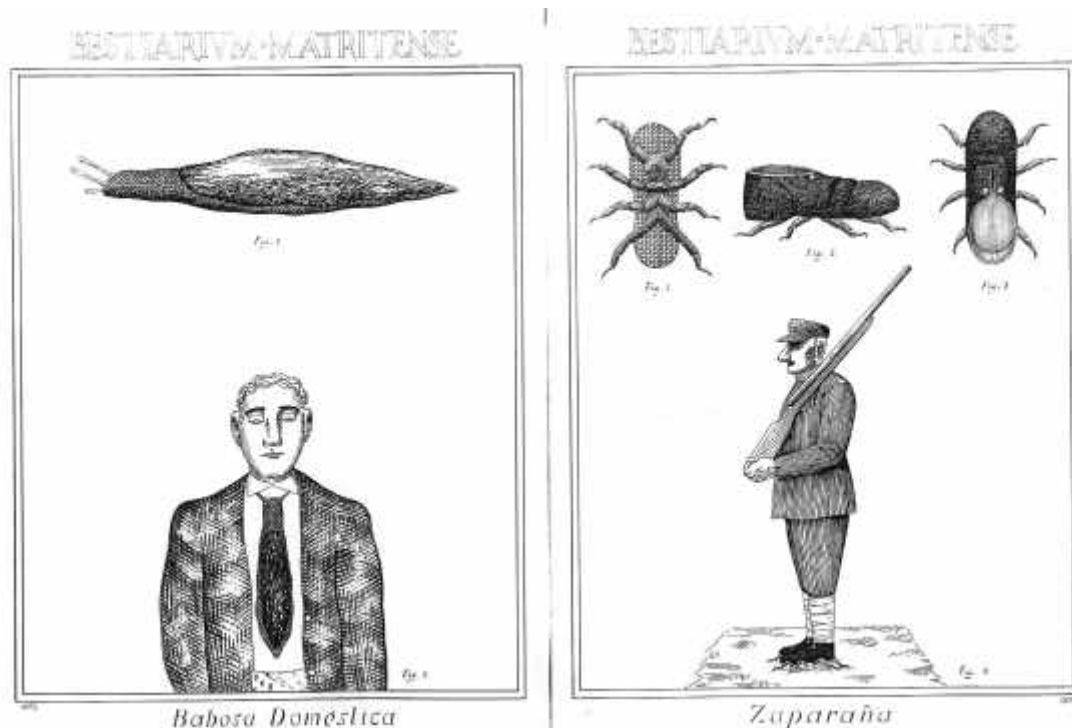
En el caso de *Rayuela*, como ya hemos señalado, el motivo generador de la estampa creemos encontrarlo en el paralelismo visual entre la forma de una mantarraya, o raya, y la forma de la casulla característica de los sacerdotes católicos, prenda esta que se ponen sobre las demás para celebrar la misa.

El título de *Rayuela* no parece que OPS lo relacione aquí con el conocido juego infantil o con la obra literaria de Julio Cortázar del mismo nombre.

La sugerencia que nos propone OPS puede ilustrar perfectamente lo que hemos dado en llamar aquí como *greguería visual*.

## [37] "Babosa Doméstica" y "Zaparaña"

(Nº 13, Febrero- 85, pgs. 6 y 7)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja: 200 x 271 mm. Recuadro: 200 x 248 mm.

### TEMA

En el caso de la *Babosa doméstica* el tema parece venir provocado por la analogía formal entre una corbata y una babosa. En el caso de la *Zaparaña* parece surgir como una variación del tema que se presenta en la estampa *Alpargato* (MADRIZ nº5, pg 10) y que encuentra aquí una reinterpretación, cambiando el modelo de zapato y el animal.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

La *Babosa doméstica* está resuelta con dos figuras de una sola imagen que componen una especie de "T": la figura horizontal de una babosa arriba y, abajo, la figura vertical de un personaje masculino vestido con chaqueta y corbata.

Este personaje se presenta en un plano medio, de cintura para arriba, sangrando la figura con el recuadro de la viñeta. Esto es así porque lo único que le interesa mostrar a OPS de él es su *corbata*.

La *Zaparaña* está solucionado con una composición triangular. Un triángulo isósceles invertido que viene configurado por una primera línea horizontal que conforman las tres primeras figuras y una forma vertical, la de la 4ª figura, que vendría a corresponder con la altura y el vértice del triángulo.

Las tres primeras figuras representan la simbiosis entre zapato y araña según la secuencia modelo de planta- perfil- alzado, mientras que en la *fig.4* se expone, a modo de corolario, la utilización que se cree más apropiada: la de calzado militar.

### INTERPRETACIÓN

Como queda dicho más arriba, el autor parece repetir las mismas intenciones argumentales que en otras estampas. Así, por ejemplo, el motivo argumental de la *Babosa doméstica* parece ser el mismo que el del *Murcielaguas* (MADRIZ nº5, pg 11) o de la *Rayuela* (MADRIZ nº 12, pg 9), es decir, una analogía formal entre algún objeto de nuestra cultura y algún animal.

Pese a la sencillez de la combinación de imágenes, se nos ocurre enseguida que en ella subyace un espíritu crítico al identificar el uso social de una prenda con cierta actitud vital del individuo que la utiliza.

Está clara la significación de la corbata como prenda de uso social, pero para acceder a las intenciones del autor en esta obra deberemos atender a la información, tanto visual como verbal, que él mismo nos proporciona.

En la imagen de la *fig.2* podemos advertir cómo el personaje mira con cierto recelo hacia su pechera, en donde más que portar una prenda parece que ha comenzado a habitar una inquietante criatura (no en balde se le aferra al cuello con sus apéndices, según podemos deducir al relacionar la *fig.1* con la *fig.2*).

Esta entidad, que viene a complementar al resto de la indumentaria, quizá imbuya a quien la lleva de cierto carácter. Y aquí debemos llamar la atención sobre el subtítulo, *Babosa doméstica*, y considerar

que no es en absoluto casual tal denominación, tal mixtura de términos.

En primer lugar, el término *babosa* se puede relacionar fácilmente con la expresión *baboso*. En el *Diccionario* María Moliner la voz *babosa* se remite a la entrada genérica de *baba* (fundiendo las tres acepciones vendríamos a obtener que "*baba es la voz expresiva o imitativa del balbuceo de los niños [...] saliva que se escurre por la boca [...] por extensión, cualquier secreción viscosa de animales o plantas y aun de otras cosas no orgánicas*", pg325, vol.I).

En segundo lugar, OPS introduce el término *doméstico*, vocablo que relacionamos en un primer momento con la acepción más habitual, la que hace relación a todo lo relativo a la casa u hogar. Pero es interesante a la vez atender a la raíz etimológica común de esta acepción con, entre otras, las expresiones de *domesticidad-domesticar-domesticación* (\*).

---

(\*) Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Joan Corominas, Ed. Gredos, Madrid, 1980 (2ª reimpresión de la 3ª edición, 1973, tercera edición muy revisada y mejorada, sic. en el original).

---

Y así, en definitiva, a quien porta tal prenda se le puede considerar como una persona que "*carece de condiciones para determinados intentos*" (\*).

---

(\*) Una de las acepciones de la voz *baboso* que figura en el *Diccionario Ideológico de la lengua española*, Julio Casares, ya citado.

---

La imagen de la *fig.2* pasa a convertirse en algo así como una *metonimia visual*, ya que viene a significar lo de "*la parte por el todo*" (\*).

---

(\*) *Diccionario ideológico de la lengua española*, Julio Casares, opus citae.

---

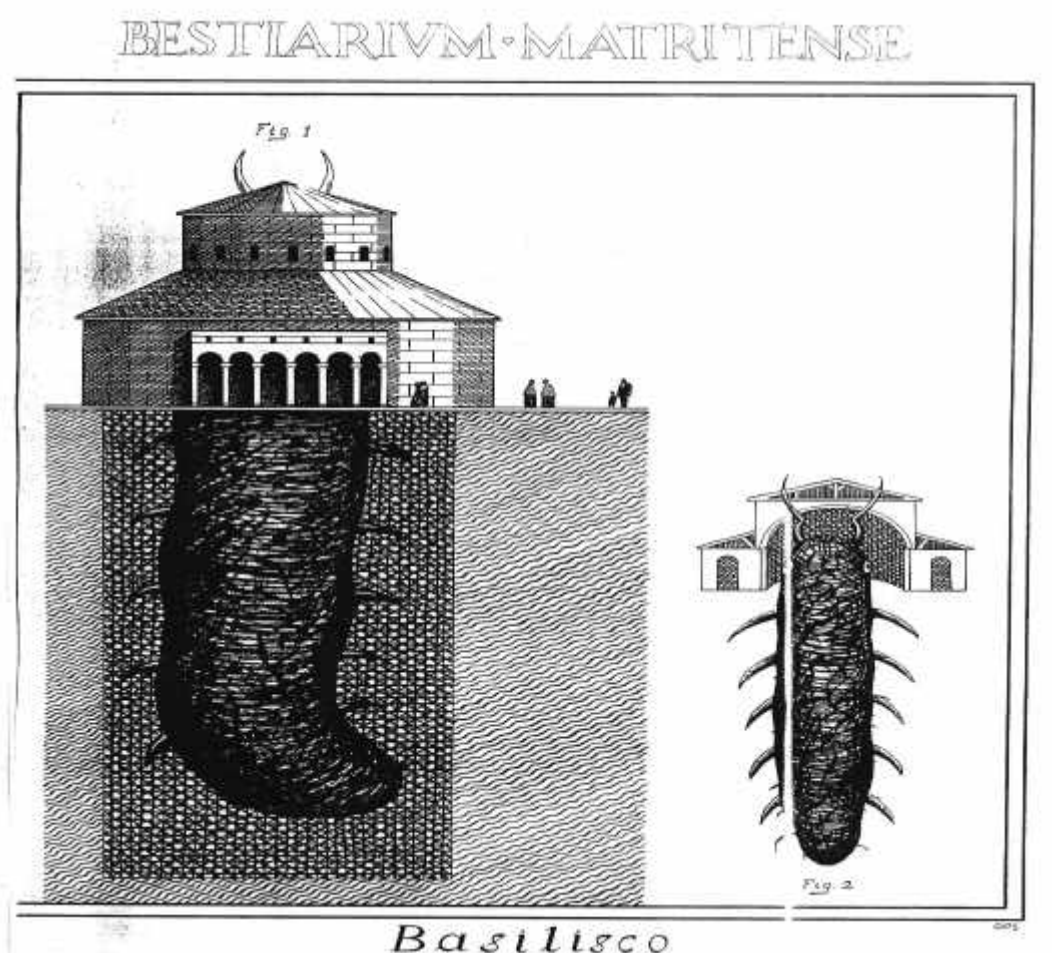
El origen para la segunda estampa, la *Zaparaña*, podría ser más difícil de establecer de no conocer la estampa *Alpargato* (MADRIZ n°5, pg 10) ya que no existe una relación aparente entre las formas visuales del zapato y la araña, ni entre las formas sintáctico- verbales de las palabras que los designan.

El título de *Zaparaña* viene a convertirse en la única pista cierta que nos permite interpretar que se trata de una mezcla de zapato y de araña precisamente, y no, por ejemplo, de un zapato y un centollo (que visto el dibujo de las patas cabría la interpretación). De hecho creemos encontrar una analogía entre el zapato vacío y el caparazón vaciado de un crustáceo (con gusto de nuevo se nos antoja un centollo), similitud visual de orden secundario que vendría a reforzar la primera relación.

En todo caso, como consecuencia de este híbrido OPS nos sugiere que su posible empleo más apropiado sería como calzado militar, lo que muestra en la última figura (*fig.4*). De esta imagen última quizá se pudiera inferir una concepción de *lo militar* teñida de matices peyorativos, al relacionarlo con lo *insectívoro*, con el mundo de los animales inferiores.

## [38] "Basilisco"

(Nº 15, Abril- 85, pg. 26)



### EXTENSIÓN

Una página.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja: 201 x 275 mm. Recuadro: 201 x 248 mm.

### TEMA

La estampa nos muestra dos alzados de una construcción arquitectónica, un templo de aspecto romano-renacentista, y de una criatura que ocupa su interior, habitando en el suelo sobre la que el edificio está levantado.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

La lámina está diseñada como si se tratase de un plano arquitectónico en el que se presentan dos alzados seccionados parcialmente.

El primero, a la izquierda la *fig.1*, es el más grande ya que ocupa la altura del recuadro y dos terceras partes del ancho. La parte superior de esta figura está ocupada por un alzado lateral, en proyección ortogonal, de un templo que manifiesta en su construcción una simetría en torno al eje central de altura. Según los datos que aportan las dos figuras del edificio que aparecen en la lámina, éste podría tener una planta circular, ya que las paredes alzadas parecen de desarrollo cilíndrico, según se desprende de las tramas del dibujo que sombrean los muros exteriores.

El subsuelo sobre el que se asienta se ofrece seccionado longitudinalmente, de tal manera que vemos sus *basamentos*: un enorme gusano (!) que está apostado verticalmente, enterrado en el subsuelo. El ancho de su cuerpo es similar al ancho del cuerpo central del edificio, más alto, de tal manera que la cabeza del gusano desaparece en el interior del edificio, adquiriendo así sentido la aparición de dos cuernecillos en el techo exterior de la cúpula cónica del templo.

La proporción que se origina de la relación entre la superficie de papel que ocupa el dibujo del templo y la que ocupa el dibujo del subsuelo se acerca a la *sección áurea*, siendo la porción menor la superior, dedicada al templo, y la mayor la dedicada al gusano. Ambas están separadas por una doble línea horizontal que representa el suelo, y sobre el que se hacen aparecer unos perfiles de personas, al estilo en como se acostumbra en los planos arquitectónicos. Estas siluetas sirven para establecer la proporciones de los diversos elementos dibujados con respecto a las dimensiones humanas, y en este caso, de ellas deducimos las enormes medidas del gusano.

La segunda figura ocupa la parte restante de la lámina, aproximadamente el tercio vertical de la derecha, y en ella se presenta un alzado en sección del edificio en perspectiva cónica. Esta proyección central nos permite confirmar que su planta es circular.

Y por este alzado también podemos conocer cómo en el hueco correspondiente a la nave central encaja la cabeza del gusano y cómo sus cornezuos delanteros atraviesan la techumbre de la bóveda central. En esta *fig.2* no se exhiben otros elementos accesorios a los centrales, templo y gusano, presentando el fondo en blanco.

## INTERPRETACIÓN

La interpretación de la doble imagen del templo que nos muestra OPS creemos que debemos abordarla desde la relación conceptual con los simbolismos arquitectónicos que toda construcción comporta.

Y de entre todos los significados simbólicos generales que toda estructura arquitectónica posee, el caso del templo es uno de los modelos más significativos. En este caso prevalece como sentido dominante la identificación como *centro místico*, como *eje del mundo*, asimilándose así con *la cima de la montaña*, considerada esta como *foco del cruce de dos mundos, el del cielo y el de la tierra* (Cirlot, 431).

La interpretación del simbolismo del *templo- montaña* se mantiene desde sus orígenes sumerios a través de su desarrollo en Egipto, India, China y América precolombina (conocidos son los zigurat babilónicos, las pirámides egipcias, los *stupas* indúes o las pirámides escalonadas americanas o *teocalli*) (Cirlot, 432 y 84). Como cualquier otro eje, el que atraviesa la *montaña/ templo* tiene dos sentidos, en este caso hacia arriba (cielo) pero también hacia abajo (centro de la tierra, infierno). Y así, por ejemplo, las pirámides y *zigurats* se les puede suponer simbólicamente como octaedros regulares; esto quiere decir que la pirámide que vemos (la *materializada* que, por encima del suelo, apunta al cielo) no es sino la mitad de la forma geométrica del octaedro. Por debajo del suelo existirá otra pirámide *inmaterial*, *invisible*, que apuntará al centro de la tierra, a *lo inferior*, al *infierno*.

Todo esto parece estar corroborado en la descripción del templo que muestra OPS en esta lámina: un templo con planta circular mantiene la simetría tanto en los planos horizontales como verticales y que por tanto puede relacionarse fácilmente con los ejemplos mencionados.

Ahondando en el sentido profundo de la asimilación del templo a la montaña hemos de completar la ecuación con la inclusión de la caverna en el interior del monte (los numerosos templos de la India excavados en roca no son sino la ejecución literal de esa equivalencia simbólica (Cirlot, 85) y que en este caso parece evidente que puede mantenerse este sentido en la interpretación del templo como *montaña hueca*, como morada que contiene el foco del cruce de los dos mundos mencionados, el cielo y la tierra.



Se refuerzan estos significados con la inclusión en nuestro análisis del gusano, tal y como aparece representado en el dibujo. Se dispone a lo largo del eje vertical (tierra/ cielo) con la cabeza contenida en el templo y, al atravesar con los cornizuelos de su cabeza la bóveda, hacia el cielo, parece querer subrayar esa relación.

La existencia subterránea de la criatura juega con la noción de *existencia fuera de lo visible*, en este caso existencia simbólica sólo referida a *lo orgánico*, ya que aparte del gusano no aparece en lo dibujado aquí ninguna forma geométrica (ni siquiera se hacen ver cimientos en el edificio, como si no los necesitase o la función de estos la desempeñase el gusano mismo).

La figura del gusano mantiene una simetría vertical fácil de detectar, que se conjuga visualmente muy bien con la estructura del edificio, además de añadirle un componente simbólico antitético a las significaciones mencionadas anteriormente.

El gusano, evidentemente relacionado con *lo subterráneo* y con las nociones de muerte y podredumbre, debido su carácter biológico primario o inferior, es asociado por la simbología a la *muerte relativa* (para *lo superior*, para *lo organizado*) por lo que en el fondo simboliza la energía negativa, reptante y anudada, o como lo considera Jung: *figura libidinal que mata en lugar de vivificar* (Cirlot, 232).

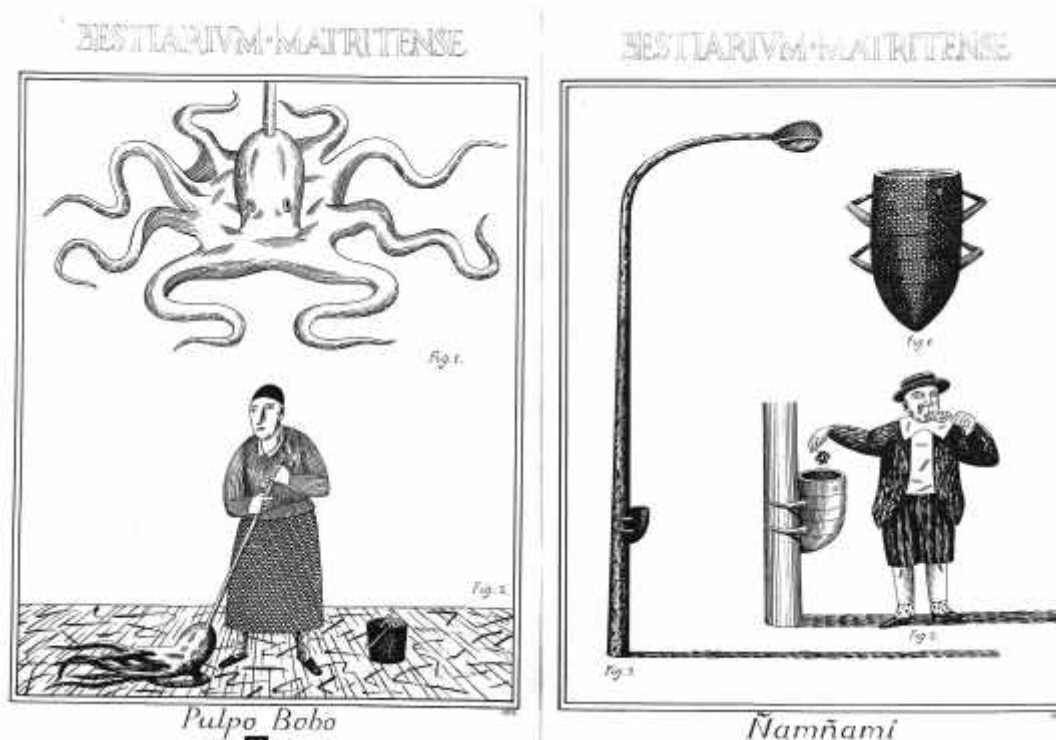
Creemos que estas acotaciones en torno a los dos únicos elementos que se nos presenta, en la lámina le otorga ciertos sentidos que pueden considerarse interesantes para su interpretación, pero que no la agotan en absoluto. Las imágenes/ plano siguen inquietándonos a pesar de los nuevos datos incorporados, y estamos seguros de que no existe un posible desciframiento debido a que la clave, si existiese, sería de índole poética (\*).

---

(\*) No hemos creído conveniente tomar en cuenta al pie de la letra la leyenda del título *Basilisco*, ya que pensamos que detrás de éste no existe sino un juego de palabras. Ni *Basilica* (*Iglesia notable por algún aspecto o también cualquiera de las trece iglesias de Roma que gozan de varios privilegios*) ni *Basilisco* (*Animal quimérico al que se le atribuía la propiedad de matar con la vista*) parecen estar directamente relacionados con la interpretación de la estampa, sino es, en alusión secundaria, como una versión más de los *guardianes del tesoro* de los que hablan las leyendas.

## [39] "Pulpo Bobo" y "Ñamñamí"

(Nº 17, Junio- 85, pgs. 20 y 21)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja: 200 x 276 mm. Recuadro: 200 x 248 mm.

### TEMA

Las dos estampas se inspiran en interpretar zoomórficamente dos objetos cotidianos: el mocho de una fregona como un pulpo y una papelera pública adosada a una farola como una especie de armadillo.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En la estampa del *El Pulpo Bobo* la composición se establece según el eje central de simetría vertical en las dos figuras de las que consta.

La primera ocupa, en la parte superior del recuadro, un rectángulo equivalente a la porción menor que se origina de la división áurea del rectángulo total, y en ella se representa a un pulpo que tiene insertado en el centro de la cabeza un palo. Como está situado muy cerca del límite superior de la viñeta, el palo se sale enseguida de cuadro, pero

se llega a percibir que éste coincide y señala el eje vertical de simetría con respecto al cual el pulpo se dispone con simetría absoluta: la forma oval de la cabeza, la situación de los ojos en ésta y la disposición de los ocho tentáculos ondulantes, cuatro para cada lado.

En la segunda figura, que se enmarca en la porción mayor de la relación áurea con respecto al anterior, se presenta una escena en la que se muestra el empleo típico de una fregona y en ella reconocemos el octópodo que habíamos visto en la *fig.1* en lugar del mocho de la fregona que sostiene un personaje femenino.

Esta segunda figura se compone también respetando la simetría vertical de la imagen anterior, aunque la disposición de los elementos varía dentro de ella, compensándose unos con otros.

Así, por ejemplo, la fregona la sostiene la mujer ligeramente inclinada hacia la derecha, hacia donde se extiende el mocho/ pulpo sobre el suelo. Sobre éste, a la izquierda, aparece un cubo que compensa la escena. La mujer está situada de frente aunque ladeada ligeramente hacia la derecha, hacia donde mira con la cabeza en posición de tres cuartos.

La estampa *Ñamñamí* contiene tres figuras dispuestas, según el orden de lectura, desde la esquina superior izquierda (*fig.1*) hacia abajo y derecha, en donde la *fig.3* muestra una farola que parte de la esquina inferior derecha hacia arriba, en donde se comba hacia la izquierda dirigiéndose de nuevo hacia la *fig.1*, situándose el punto de luz sobre el eje central de la viñeta.

Según esta disposición de las tres figuras, se configura un circuito de lectura oval.

En la *fig.2* es en la que se presenta una escena de utilización de esta *papelera-bestial*, en la que un niño vestido a la manera decimonónica deposita, dejándola caer indolentemente en su interior, una envoltura de un *polo-helado*, que se apresta a sorber.

## INTERPRETACIÓN

La analogía visual entre el mocho de una fregona y un pulpo es fácil y demasiado evidente, lo que nos lleva a pensar que la chanza visual la utiliza OPS para intentar una alegoría.

El pulpo con el palo insertado en la cabeza se puede interpretar como una versión de la marioneta manipulada mediante cuerdas. De esta manera el pulpo encarnaría la falta de libertad de cualquier criatura que es utilizada en contra de su voluntad para realizar algún tipo de trabajo.

*Trabajar como una bestia*, en esta frase tópica podría tener origen la idea de la estampa y se elegiría un pulpo, en vez de cualquier otro ejemplo de *bestia esclava* más típica (una mula, una vaca) por una parte por romper con el tópico y, por otra, por ofrecer un contrapunto conceptual: cuanto más inverosímil mejor se puede abstraer, desde el animal concreto y la situación determinada, la *enseñanza* de la lámina.

Y es que, siguiendo la tradición de las láminas del s.XVIII y s.XIX, en las que éstas contienen algún tipo de *enseñanza*, de ejemplo moralizador, OPS está interesado en jugar con este hábito e incorporarlo a sus obras de esta serie, aunque huyendo de las interpretaciones lineales, planas o unívocas que podrían desembocar en estampas con moraleja (*moralina* diríamos ahora).

Volviendo al pulpo, en él vendría a proyectarse una variación sobre el tema de la *manipulación a distancia*, de la utilización de la fuerza de trabajo y, por tanto, de la explotación y la esclavitud.

No debe de ser casual que en la *fig.2* aparezca un personaje, y que éste se trate de una mujer, que recuerda por su vestimenta a una trabajadora del s.XIX, con el pelo rapado, recogido por un gorro ceñido, con el que se puede establecer un paralelismo con la cabeza del pulpo, cuanto más al hallarse en el mismo eje vertical ocupando casi exactamente el centro de la viñeta: quizás el bastón que atraviesa la cabeza del pulpo llegue, invisible, hasta insertarse asimismo en la de la mujer.

Quién maneja el bastón que vemos introducirse en la cabeza del pulpo se nos oculta, está *fuera de cuadro*; así puede ser que la *fig.1* sea un plano detalle de la *fig.2*, pero pudiera interpretarse también que no es así, que otras manos la dirigen, quizá la un *Gran Manipulador*, la de un *Gran Hermano*, que de una manera visible, explícita, dirige al pulpo y que a la vez, de un modo más discreto, invisible, dirige los designios de la mujer misma.

Aún hoy podemos asociar la imagen de la mujer trabajadora que nos presenta OPS en la estampa con la de una trabajadora de la limpieza, o a una sirvienta o, por extensión, a cualquier tipo de *esclava del hogar* de la actualidad.

En cuanto a la estampa *Ñamñamí*, en ella volvemos a encontrar mezclados una interpretación zoomórfica de un objeto y un sentido aleccionador que se desprende de la lectura de la obra.

El motivo temático en esta ocasión se encuentra en la descripción de una papelera pública, del tipo de las que se encuentran adosadas a algún elemento vertical, como en este caso sucede con una farola.

Tal papelera termina por ser descrita como un *bicho carroñero* que se alimenta de los desperdicios que se le introducen. Su aspecto no se identifica con ningún animal en especial, pero puede recordar a una mezcla entre armadillo (por su tamaño mediano y la disposición solapada de sus *escamas* cilíndricas) y algún tipo de crustáceo o insecto de caparazón duro.

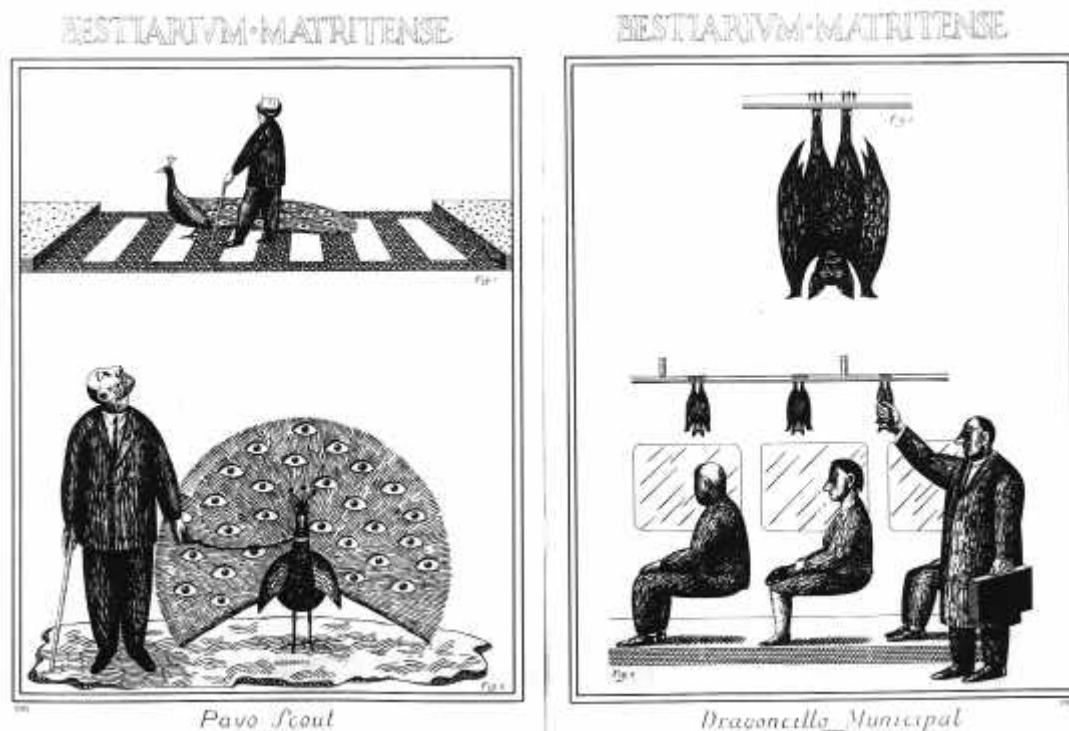
Evidentemente, la bocana de la papelera se identifica con la boca de la criatura y, lo que resulta más forzado, o, si se prefiere, menos trabajado, es la resolución de sus ojos.

El sentido didáctico o aleccionador de la obra vuelve a relacionarse con las ilustraciones decimonónicas, como ya hemos comentado a propósito de otras estampas de OPS, como el *Murcielaguas* o el *Pavo scout* (más adelante).

El niño que aparece ilustrando la actitud que se debe observar ante el objeto/ animal luce una indumentaria, de nuevo, decimonónica, al estilo de las escenas costumbristas tan del agrado de la mentalidad pequeño burguesa que las propició (y cuyos rasgos característicos aún están vigentes en muchos estratos sociales todavía hoy).

## [40] "Pavo Scout" y "Dragoncillo Municipal"

(Nº 20-21, Septiembre/ Octubre- 85, pgs. 8 y 9)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja en la par: 201 x 276 mm (recuadro: 201 x 250 mm). Caja en la impar: 200 x 278 mm (recuadro: 200 x 252 mm).

### TEMA

En la primera estampa, *Pavo Scout*, se sugiere la posibilidad de utilizar a un *Pavo Real* como lazarillo para una persona ciega. En la segunda, *Dragoncillo Municipal*, se expone el posible provecho de utilizar murciélagos como asideros colgantes para las personas que viajen en los transportes públicos.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En ambas estampas la composición se establece al conjugar dos figuras dentro del límite de la viñeta. En la primera las dos figuras corresponden a dos escenas, mientras que en la segunda la *fig.1* presenta a la criatura/ objeto aislado y en la *fig.2* se presenta la escena en la que se explica el modo de empleo.

La composición es, por lo tanto, muy similar al establecer dos zonas rectangulares desiguales, de las que la menor siempre ocupa la parte superior de la imagen. En el caso del *Pavo Scout* la franja de esta zona superior es más estrecha que la correspondiente del *Dragoncillo Municipal*, lo que provoca que la escena inferior cuente con mayor superficie de papel en la primera estampa y de menor superficie en la segunda.

Lo que más nos ha interesado de las dos estampas es la resolución formal que OPS adopta para las escenas correspondientes a la *fig.1* de la primera estampa y la *fig.2* de la segunda.

En la primera de ellas se muestra, como ejemplo de cómo puede ser empleado el *pavo scout* por una persona invidente, a ambos cruzando un paso de peatones (un *paso de cebra*, ya que estamos en un *bestiarium*). La *escenografía* es muy austera, reduciéndose a mostrar las dos orillas de las aceras en la franja correspondiente al ancho del paso de peatones, sin ofrecer ninguna otra referencia visual que nos permitiera identificar un lugar, un espacio determinado, y por tanto representa así un paso de peatones cualquiera, en un espacio indeterminado, que puede corresponder a cualquier lugar.

En esta imagen es una de las pocas ocasiones en las que OPS emplea la perspectiva central (cónica) para describir la escena. Tanto por los bordillos de las aceras como por las bandas de pintura en asfalto podemos hallar el punto de fuga elegido, y que está situado sobre el punto medio de la línea exterior del recuadro de la viñeta, punto hacia el que apunta la nariz del ciego, que anda con la cabeza levantada hacia arriba, y que mantiene su cuerpo coincidente con el eje central de la viñeta.

La *fig.2* de la segunda estampa muestra igualmente una *escenografía* muy sobria para describir un fragmento del interior de un transporte público (mantiene la ambigüedad de si se trata de un autobús o un vagón del metro, de cualquiera de los dos se puede tratar).

Para lograr la descripción de la escena se sirve de muy pocos elementos. De arriba abajo: la barra horizontal superior, de donde cuelgan los *dragoncillos* a modo de agarraderas; una franja central en la que aparecen tres rectángulos de vértices redondeados, conteniendo en su interior rayados oblicuos de líneas paralelas, que representan las ventanas laterales del vehículo; abajo una tarima sobre la que deberían estar montados los asientos para los pasajeros.

Sobre estos tres elementos se sitúan los personajes, cuatro en total: uno de pie, a la derecha, sosteniendo en su mano izquierda un maletín y agarrado con la derecha, en alto, a uno de los *dragoncillos*; por detrás de él tres personajes (a uno de ellos sólo le vemos las piernas ya que está el resto tapado por el primer personaje en pie) que aparecen sentados, pero sentados en el aire, ya que no hay indicios de asiento alguno: por eso decíamos antes, al describir la tarima, que sobre ella deberían de montarse los asientos.

Se trata sin duda de una elipsis visual que permite presentar *limpia* la imagen que de otra manera, al representar en el dibujo los asientos y otros elementos accesorios, traería como consecuencia una prolijidad de grafismos que haría el conjunto excesivamente pesado de leer.

Recuerda, desde luego, una escenografía teatral por la economía sintética de sus elementos: con poco comprendemos suficiente.

## INTERPRETACIÓN

Por lo que se refiere al *Pavo Scout*, la interpretación parece centrarse en los contenidos más primarios de los dos personajes que en ella intervienen: el ciego y el pavo real que ejerce de lazarillo.

La función de lazarillo adjudicada a un pavo real es visualmente sorprendente, por lo insólito de la función que desempeña esta ave gallinácea tan poco sociable y, por ende, de tan estrecho entendimiento. Aunque puede resultar no tan chocante si atendemos a algunos aspectos que se asocian comúnmente a este animal.

Los aspectos a los que nos referimos son dos: uno de carácter visual y otro de carácter lingüístico.

En cuanto al carácter visual permítasenos la broma de decir que resulta *evidente* la relación que se puede establecer entre una persona ciega y un pavo real debido a que uno de los rasgos más identificativos de éste son las manchas que jalonan las largas plumas de su cola, manchas que al abrirse y extenderse semejan múltiples ojos (parece ser que una de sus utilidades consiste en amedrentar a sus posibles enemigos).

Ofrecer esta simbiosis entre un ser que carece de visión y tal animal abre significaciones obvias en su significado más elemental, pero sólo en *apariencia*, ya que esta pareja encierra la paradoja de que los ojos estridentes del plumaje del pavo no le sirven para ver. Y como son



sólo un signo, los ojos son falsos por lo tanto, y nada nos asegura que el pavo mismo no posea la visión sana.

Creemos que a OPS le interesa ese juego paradójico entre la apariencia y la realidad misma (para empezar, el ciego tapa sus ojos tras unas gafas oscuras mientras que el pavo enseña sus falsos ojos de modo estentóreo) y que no pretende, en principio, hacer referencia a ningún contenido simbólico, aunque deje la puerta abierta a cada espectador para que realice su propia versión de las escenas *imaginadas*.

No parece que el autor esté muy interesado en los aspectos simbólicos que podrían asociarse a la exhibición de ojos heterotópicos (ojos que aparecen desplazados de su lugar anatómico habitual, trasladados a otras diversas partes del cuerpo como podrían ser manos, brazos, torso o, precisamente, alas) y que además en este caso aparecen multiplicados.

Quizá sólo desde una perspectiva poética le hubiera interesado la asimilación de que la multiplicidad de ojos se proyecta hacia la noche estrellada, como sucede en la mitología hindú, en la que las alas del pavo real, con sus formas sembradas por la cola que imitan ojos, viene a representar el firmamento estrellado (Cirlot, 356).

Curiosamente, en este caso de multiplicidad de *ojos-estrellas-en-la-noche* convendría apuntar que con esta alusión a la noche preñada de estrellas entenebrece paradójicamente al poseedor de tantos ojos (pues no olvidemos que en simbología multiplicidad es signo de inferioridad, de empobrecimiento) (Cirlot, 339).

Dejando a un lado definitivamente esta línea de interpretación, nos quedamos pues, como habíamos dicho, con la significación más primaria, y pasamos a la segunda relación que se nos sugiere.

Con el segundo aspecto de carácter lingüístico nos referimos al posible juego que establecería OPS a partir de otra denominación del pavo real: la de *pavón*.

Precisamente de pavón derivan los términos de *pavonada* y *pavonearse*. A nosotros nos interesará especialmente el primero de ellos.

Según encontramos en primera acepción en *Casares* (631) una pavonada consiste en un *paseo breve u otra diversión semejante*, y si consultamos *Moliner* (673) pavonada ("darse una") significa también *paseo o distracción breve*.

En cuanto al significado de pavonearse encontraremos que significa hacer una vana ostentación de su gallardía (*Casares*, 631) y mostrar alguien en su actitud que está "satisfecho de sí mismo" y se considera importante o superior a los otros (*Moliner*, 673).

Por las actitudes que muestran los personajes de esta estampa, este segundo término no tiene apenas relevancia (\*), pero quizá podamos encontrar más interés en el primero. Veamos.

---

(\*) Sólo nos atreveríamos a relacionar esta acepción (*pavonearse*) con la imagen del ciego que presenta en este dibujo de OPS una postura muy típica de como se les presentaba en los dibujos medievales (por ejemplo en Bruegel o estampas de *canciones de ciego* que han llegado hasta nosotros). Y decimos que se le puede relacionar porque de esa postura que se tomaba para su representación (y que posiblemente fuese debido a que, por una parte, muchos de los ciegos de nacimiento la adoptaban porque así habían aprendido a caminar, a dominar su cuerpo y a explorar su espacio circundante sin la ayuda de sus ojos; y a que, por otra parte, a los dibujantes les convenía perfectamente la representación en esta postura ya que ¡de qué mejor manera poner de manifiesto la ceguera del personaje!) puede derivarse la interpretación de *orgullo y engreimiento*, es decir, se podría interpretar que se pavonea.

---

Un primer paralelismo que podemos encontrar entre un *boy scout* normal y un pavo real sería que ambos tienen (o se puede suponer) un comportamiento *inocente*, sincero, es decir, sin tapujos ni dobleces. Evidentemente, esto es atribuible a causas diferentes: el *boy scout* porque decide comportarse así, mientras que el pavo real (ave gallinácea, no lo olvidemos) no da para más.

Para un *boy scout* el ayudar a las personas que puedan tener alguna necesidad es una buena manera de invertir su tiempo, y en cierta medida podríamos decir que para él es un divertimento, una manera provechosa (especialmente para los demás) de divertirse. Podría parafrasearse, como *instruir deleitándose*, que *ayudar divirtiéndose* puede ser su lema.

Pues bien, he aquí como el pavón se adecua tanto en este aspecto lingüístico como en el anterior, visual, a la función y actitud que se espera de un guía. He aquí cómo para ejercer de lazarillo son convenientes las cualidades de *pavoneador* (o podríamos decir *paseador breve*) y de vigilante (estar *ojo avizor*) para lograr así conducir al paseante ciego ayudándole a salvar los obstáculos que se le pudieran presentar en su camino.

En definitiva, la condición de *lazarillo/ boy scout* concuerda perfectamente con las características aunadas aquí por el *pavo scout*: capacidad para *pavonearse* (pasear brevemente) y poseer ojos múltiples con los que estar alerta de posibles peligros.

En cuanto al *Dragoncillo Municipal* podríamos decir que encontramos cierto parecido con ciertas agarraderas que se estilaron en algún momento, que no poseían anilla, sino que eran similares a unas empuñaduras de bastón invertidas, con forma de T ó V invertidas y que, efectivamente, podrían sugerirnos a una especie de *murcielaguillo* como el que nos propone OPS aquí.

De esta estampa, como queda dicho, lo que más nos llama la atención es su resolución formal, no encontrando ninguna intencionalidad interpretativa más allá del zoomorfismo indicado.

## SERIE "EL JARDÍN BOTÁNICO"

Esta serie la podemos considerar como *hermana gemela* de la serie "*Bestiarium matritense*", que acabamos de analizar, y si la estudiamos en un apartado independiente de aquella, se debe, más allá de que OPS le otorgue un título diferente, a que existen dos matices lo suficientemente significativos como para poder analizarla en un propio apartado.

El primer matiz consiste en que mientras el *leitmotiv* del *Bestiarium Matritense* se encontraba relacionado con las evocaciones zoomórficas (de ahí que fuese un *bestiarium*) que el autor encontraba en diversos objetos cotidianos en la vida de una ciudad, Madrid en concreto, en *El Jardín Botánico* el motivo conductor de todas sus greguerías surge de la interpretación de diversos aparatos como si se tratasen de plantas: interpreta el mundo *objetual* como si se tratase de un hipotético mundo botánico.

Podemos encontrar en esta *colección de objetos* una relación más estrecha con la tradición dadaísta-surreal que en otras *acumulaciones* del autor en el presente estudio. Esto es así debido a que, a excepción hecha de la gran serpiente, estos objetos nos evocan enseguida los *objects-trouvés* o, en todo caso, los objetos manipulados de tal tradición. Pero también porque además están contenidos en esta historieta (o *retablo*) otros conceptos como los del azar, el humor, el sueño o lo maravilloso, por citar los más evidentes.

Y hacemos uso del vocablo *retablo*, de nuevo, porque nos hallamos ante lo que bien pudiera tratarse de una reproducción "*representada*" de un retablo de objetos "reales", que existen o han existido en algún tiempo y lugar. Como si OPS no hubiera hecho sino levantar acta, dar testimonio de la existencia de tales objetos, al modo en como lo hacen los arqueólogos.

En este acopio de objetos diversos y casi todos manipulados (la muela es quizá la excepción) está latente la potencia de lo aleatorio, lo impremeditado, lo casual, y rompiendo así con el hilo narrativo convencional viene a subvertir el *orden* y la *lógica* (o deberíamos decir el orden lógico) habituales en nuestro entorno cotidiano.

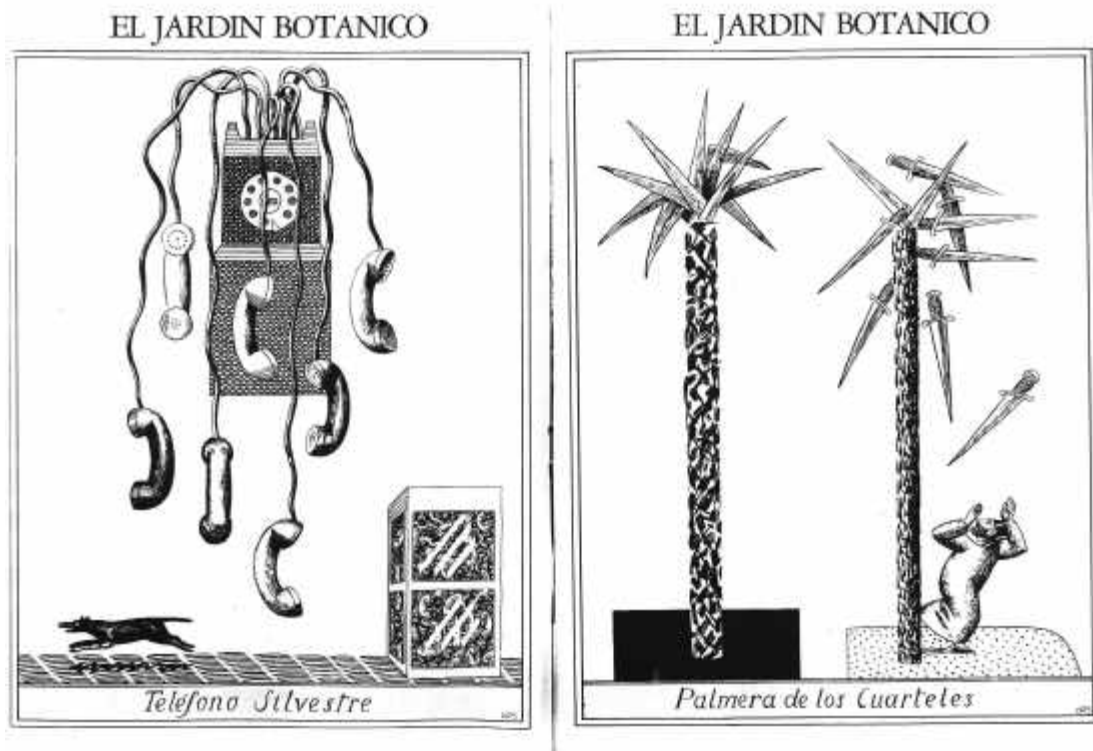
El segundo matiz tiene un carácter de presentación. En esta serie el título de cada *greguería* se recuadra, como una filacteria, que se une al marco de las imágenes.

Aparte de esto, todos los demás comentarios válidos a la serie anterior lo siguen siendo para la presente, ya que se mantiene el espíritu conceptivo y el *modus operandi* que en las anteriores greguerías. Lo específico diferenciador se encuentra en el *leitmotiv* que OPS se marca aquí: las simbiosis las establece a partir de la combinación de elementos del mundo botánico (plantas) con el mundo humano (artefactos).

He aquí, sin más preámbulos, los comentarios sobre estas que componen la serie *Jardín Botánico*.

## [41] "Teléfono Silvestre" y "Palmera de los Cuarteles"

(Nº 24, Enero/ Febrero- 86, pgs. 8 y 9)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja: 200 x 273 mm. Recuadro: 200 x 259 mm.

### TEMA

En el *Teléfono Silvestre* se nos propone concebir al típico aparato de teléfono público de cabina como si se tratase de una planta exótica.

En la *Palmera de los Cuarteles* se nos sugiere que las hojas de una palmera pudieran ser hojas de espadas.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En el *Teléfono Silvestre* aparece de nuevo una lámina en la que tres elementos componen un triángulo isósceles: el vértice superior está

ocupado por la imagen del teléfono, mientras que abajo, a la derecha, encontramos una cabina telefónica y, a la izquierda, un perro.

El teléfono es el elemento principal, no sólo por el lugar en el que está situado, el centro, sino también porque está representado en mayor escala que los demás.

La cabina, situada en la esquina inferior derecha, ocupa un espacio vertical, como es lógico. Se la representa cerrada y repleta de auriculares y cables, como si amenazara con reventar por saturación.

Por el contrario, el perro, situado en la esquina inferior izquierda, ocupa un espacio horizontal, con la particularidad de que al representarlo corriendo hacia la izquierda ayuda a equilibrar la composición, compensando el mayor peso visual de la cabina.

El conjunto de la lámina se apoya en una base de guiones en paralelo que sugiere un único suelo, de pavimento, para la escena inferior.

En la *Palmera de los Cuarteles* la composición está dominada por las dos líneas, verticales y paralelas, que corresponden a los troncos de las palmeras. Las dos palmeras dan lugar a una división de la stampa en dos espacios rectangulares separados por el eje vertical, aproximadamente, dejando así la mitad del espacio total para dos escenas diferenciadas.

La primera, en la izquierda, nos presenta una palmera solitaria, arraigada en una zona rectangular negra, a modo de suelo/ basamento. Sus hojas presentan una apariencia de lamas de sección triangular, uniformes, desprovistas de partición alguna.

A la derecha aparece una segunda palmera que no parece la primera, ya que el tratamiento gráfico del tronco de cada una de ellas es ostensiblemente diferente, aunque ambos recuerdan, de nuevo, a Hockney. Además, esta vez está arraigada en una zona punteada sobre fondo blanco. Esta segunda palmera es menos alta que la anterior y está dispuesta de tal forma que, escorada ligeramente hacia la izquierda dentro de su rectángulo, se acerca al eje central de la stampa.

En su base aparece un personaje, ataviado de *moro* -fez, chilaba y babuchas-, que está en trance de huida despavorida (hacia el exterior de la página) ante la que se le viene encima. Y no es para menos, ya

que de la copa de la palmera comienzan a desprenderse sus hojas, que son en realidad de sable. En el dibujo se puede comprobar que en la base de estas hojas, al desprenderse del tronco, aparecen empuñaduras de espada (y más concretamente como las típicas espadas que aparecen en los juegos de cartas).

## INTERPRETACIÓN

En el *Teléfono Silvestre* OPS nos propone concebir al aparato de teléfono típico de cabina como si se tratase de una posible planta, de las de tipo de tallo blando: los auriculares serían las hojas o brotes, los cables serían los tallos y el cuerpo central del teléfono sería el tronco. Su aspecto recuerda, además, al de una cabeza de gorgona, ya que las ondulaciones sugieren movimiento y, por tanto, también pueden recordar al de un puñado de serpientes.

Por otra parte, atendiendo a la estampa en su conjunto, el resultado final se acerca bastante a la noción de *chiste*, y no sólo en cuanto a su carácter visual.

Al sugerir los auriculares de los teléfonos, con su cable, como tallos de planta se nos está filtrando la idea paradójica del posible crecimiento de un elemento mecánico (de un *hardware* telefónico). Y, si entramos en el juego, de todo ello se sigue que las cabinas telefónicas son en realidad invernaderos, que de no recibir los cuidados de mantenimiento oportunos, reventarían debido al crecimiento excesivo de este *hardware botánico* (de ahí que sea imprescindible un adecuado servicio de mantenimiento ¿técnico?).

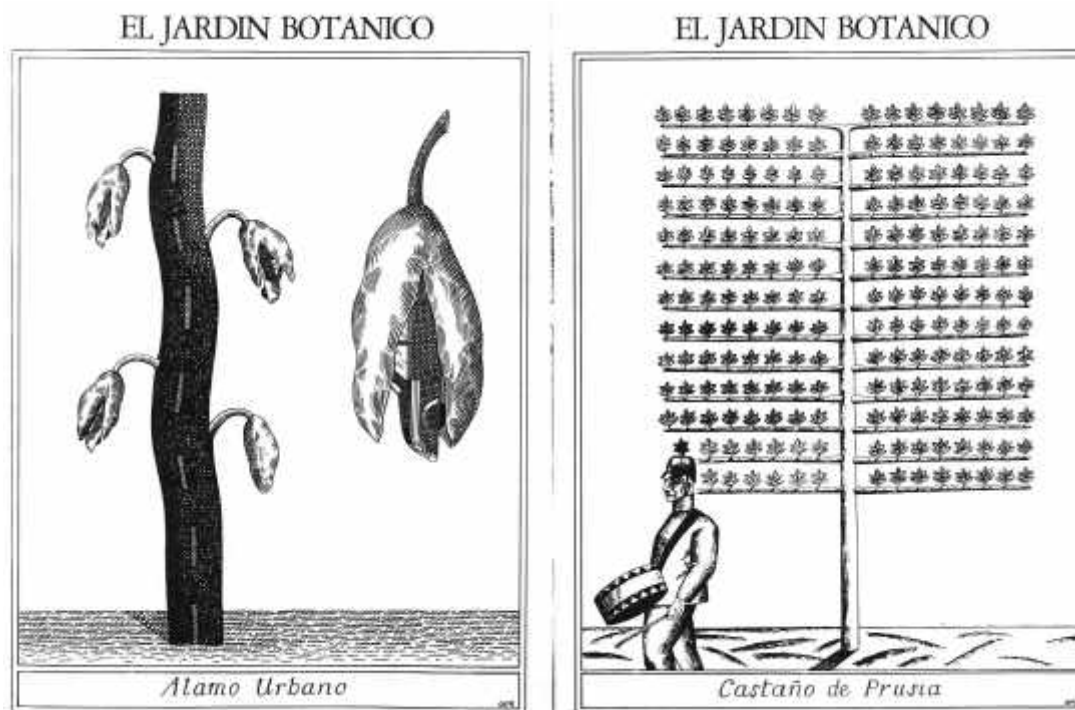
Por cierto que habremos de reparar en el modo en cómo OPS representa el can que se apresta a hacer mutis por el foro izquierdo. Lo realiza a la manera primitiva, con los pares de patas, delanteros y traseros, abiertos y en paralelo, es decir, como se representaban los cuadrúpedos a la carrera en tiempos anteriores a la fotografía. Este detalle contribuye a que la percepción de la lámina nos remita a las antiguas estampas decimonónicas.

En la *Palmera de los Cuarteles* vuelve a producirse un símil visual entre elementos dispares, como lo son en este caso las hojas de palmera y las espadas. El posible exotismo al que induce la palmera puede dar pie a especular si OPS tiene en mente que el espectador pueda relacionar la escena con las colonias norteafricanas: las *milis* en Melilla, o cosas así. Más aún si tenemos en cuenta el *sabor* decimonónico que pretende recrear a través de estas estampas.



## [42] "Alamo Urbano" y "Castaño de Prusia"

(Nº 26, Abril- 86, pgs. 8 y 9)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja: 200 x 269 mm. Recuadro: 200 x 256 mm.

### TEMA

En *Alamo urbano* el motivo vuelve a basarse en un símil visual que de nuevo queda resaltado por el contraste entre el mundo natural y el creado por los humanos.

En *Castaño de Prusia* se da también el contraste entre mundos dispares, como lo son el del ámbito militar y la naturaleza. En este caso también existen un par de símiles visuales, aunque uno de ellos es de carácter secundario.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En *Alamo urbano* encontramos dos símiles visuales. El primero aparece en que el contorno del tronco que se convierte en el perfil de

una carretera, vista cenitalmente, a través del recurso de dibujarle unas líneas discontinuas, como las que separan los carriles.

El segundo símil lo encontramos en el dibujo de unos brotes que surgen en los laterales del tronco/ carretera. Sorprendentemente, del interior de esas vainas lo que asoman son automóviles.

El diseño de la lámina se establece disponiendo el tronco ondulado ocupando la mitad izquierda de la viñeta. El tronco está presentado fragmentariamente, viéndose desde la base del suelo hasta una media altura (la copa queda fuera del encuadre).

En el espacio que queda a la derecha se dispone de un acercamiento, una muestra aumentada, de uno de los brotes que, habiendo comenzado a abrirse, deja ver parte del coche que hay en su interior.

En *Castaño de Prusia* se dan también dos símiles visuales. El primero de ellos lo encontramos en la estrella que corona el casco del militar, y que da lugar al *leitmotiv* de las hojas del árbol.

El segundo símil se establece entre la disposición de las ramas y hojas del árbol y las formaciones militares. Este símil, aun no dejando de ser visual, tiene un carácter más conceptual y por eso lo adjetivamos como secundario.

La composición de la lámina se soluciona presentando una sola escena que está dominada por un árbol de tronco totalmente recto en vertical, del que surgen dos filas de ramas a ambos lados, en ángulo recto y en espacios regulares, y que mantienen también la línea recta.

Se muestran trece ramas para cada lado, lógicamente perpendiculares al tronco central, y sobre cada una de estas ramas aparecen alineadas regularmente entre sí ocho hojas. El resultado final es una trama cuadrangular de hojas que están doblemente alineadas, es decir, en perfecta formación militar.

El mencionado tronco central no coincide totalmente con el eje vertical de la lámina, sino que está ligeramente desplazado hacia la derecha, apenas unos tres milímetros, con el objetivo de compensar la presencia de un personaje en la esquina inferior izquierda de la viñeta.

Se trata de un tamborilero militar que, en posición de tres cuartos y presentado en plano americano (cortada su figura por debajo de las

rodillas) parece hallarse en trance de salir del encuadre por la izquierda de la imagen.

No queremos dejar de reseñar el hecho de que la forma dibujada de la hoja se corresponde más con la de un arce o un plátano que con la de un castaño. Creemos que este detalle no es un descuido del autor, aunque no alcancemos a encontrar un porqué medianamente convincente. Nos hemos tenido que contentar con pensar que quizá esta decisión del autor venga tomada por ser el vocablo *castaño* de más rotundidad fonética y semántica que el de otro cualquier árbol.

## INTERPRETACIÓN

En ambos casos las interpretaciones son evidentes y no atisbamos lecturas más allá de las ideas que pueda desencadenar dicha primera interpretación.

En *Alamo urbano* se establece una relación entre conceptos diferentes y que, en nuestra cultura, se consideran antagónicos, esto es: la génesis del mundo natural (los brotes de las plantas tienen como fin la reproducción de la especie) se combina con la producción de artefactos, que son debidos, como es lógico, a la mano del hombre.

El hecho de que no atisbemos el interior de los vehículos concebidos en estos brotes vegetales nos induce a preguntarnos si el hombre, responsable de la sociedad industrial, pueda ser a su vez el eslabón de enlace entre ambos ámbitos, el del mundo natural y de lo artificial, porque en este caso ¿nacerían los coches con conductor incorporado o no?.

En *Castaño de Prusia* podemos especular, a partir de esta broma visual, si no habrá cierta alusión a la relación que existe entre el mundo fenoménico y el mundo según nos lo representamos mentalmente. Es decir, si el modo en cómo pensamos el mundo puede modificarlo quizá sea posible que una forma de vida (por ejemplo la vegetal) pueda ser afectada por un modo de entender la vida, de "pensar el mundo" (por ejemplo el militar). Según esto se podrá cuadrificar el mundo, la vida (al menos la vegetal).

Nuestra base para tal especulación (sin duda arriesgada) la hallamos en el diseño de la imagen, ya que la parte superior del casco (donde se halla la estrella que da motivo a las hojas) puede ser tomado también como un recurso típico del humor gráfico, el de bocadillo o nubecilla, que hace posible que accedamos a conocer el pensamiento de los

personajes (de papel): luego es posible que tal árbol no exista "realmente", sino en la imaginación del militar.

### **OBSERVACIONES**

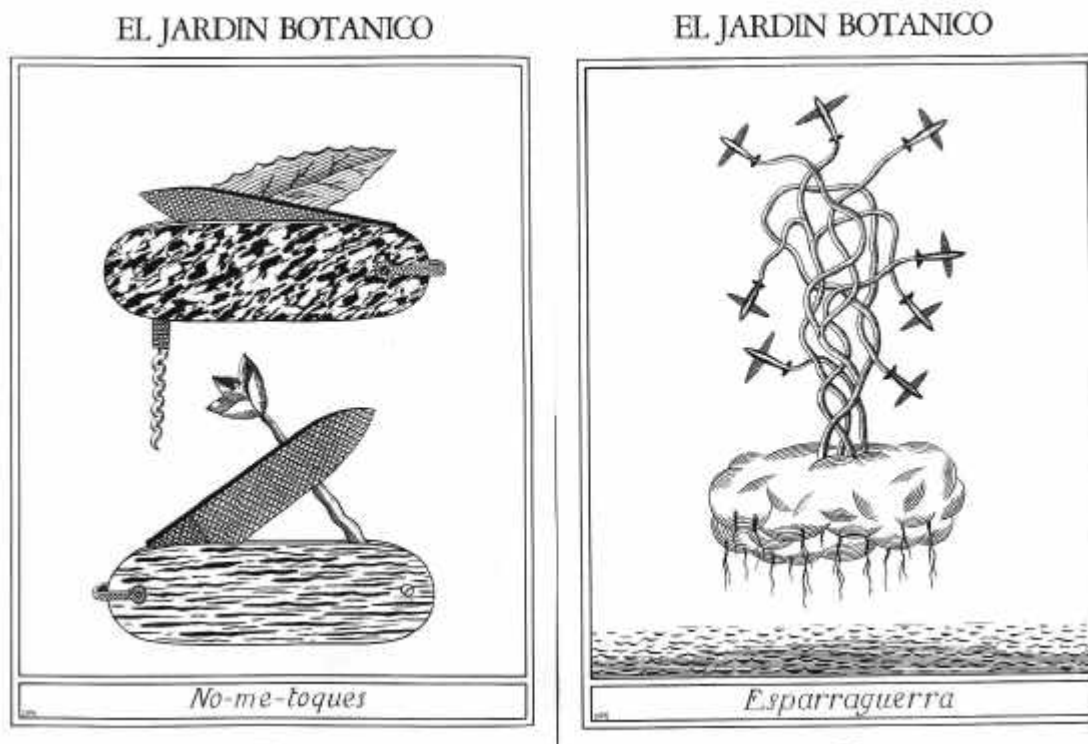
Existen ecos visuales, especialmente en la primera de las estampas, que no solamente nos remiten al mundo de las láminas científicas, sino que nos transportan a otras esferas iconográficas. Entre otras posibles elegimos subrayar dos referencias con las que es posible relacionarla.

En la primera haremos mención a conocidas imágenes de pintores de las Vanguardias, como Rousseau, Ernst o, de nuevo, Magritte. En cuanto a estos dos últimos autores, pensamos especialmente en aquellas obras en las que se imbrican los motivos botánicos con las formas orgánicas.

En segundo lugar encontramos ecos de películas, especialmente del género fantástico de los años cincuenta (como *La invasión de los ultracuerpos*) en las que se recreaban formas vegetales (también del mundo de los insectos) de indudable fuerza plástica.

## [43] "No-me-toques" y "Esparraguerra"

(Nº 28, Junio- 86, pgs. 10 y 11)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja: 200 x 271 mm. Recuadro: 200 x 256 mm.

### TEMA

En *No-me-toques* se ofrecen dos versiones en clave de insecto de dos ejemplares de navaja suiza o de mil usos.

En *Esparraguerra* se parte de un juego de palabras, consistente en modificar el vocablo *esparraguera* añadiéndole una "erre", con lo que se introduce el término *guerra*, pasando así a formar una palabra compuesta. En torno a ese juego de palabras se forman varios símiles visuales, el primero de los cuales parte del parecido de las estelas de unos aviones en combate con los tallos entrelazados de una esparraguera.

## ANÁLISIS COMPOSITIVO

En *No-me-toques* la composición está dominada por dos franjas horizontales, paralelas entre sí, que representan los cuerpos principales de sendas navajas (de las de tipo multiusos, conocidas también como navajas suizas o de mil usos). Estas franjas son prácticamente rectángulos alargados (de 126x38 mm) aunque los extremos son redondeados, como corresponde a las empuñaduras de dichas navajas.

Estas dos franjas, aparte de crear dos zonas -superior e inferior- bien diferenciadas de la estampa, estabilizan mucho la imagen. Para evitar una excesiva estaticidad OPS se aprovecha de la superficie interior para dotarlas de diferentes grafismos para, a la vez, dinamizar y dar variedad visual a elementos concomitantes. Así, en la zona superior se le aplica un tratamiento de manchas irregulares pero que mantienen un ritmo oblicuo (de abajo/ izquierda hacia arriba/ derecha) con lo que se contribuye a dinamizar la lectura de la imagen.

Sin embargo, en el caso inferior se aplican unos grafismos de ritmos horizontales, apenas ligeramente ondulados, con lo que se trata esta vez de estabilizar la estampa, dándole un basamento y cierre visual a la composición con objeto de que la vista vuelva al centro de la imagen.

También contribuyen al objetivo de dinamizar la lectura las diagonales que se apuntan a partir de la *apertura* de las hojas de las navajas, más marcadas en el caso de la de abajo y más suaves en la de arriba. De ésta, la superior, se hace salir una línea de fuerza vertical (el sacacorchos) que, contraponiéndose perpendicularmente a las dominantes horizontales, dinamiza la lectura de la imagen al frenar la mirada hacia la izquierda (una diagonal la desliza con fuerza hacia allá, desde abajo a la derecha) y desplazar la atención hacia el elemento inferior.

En *Esparraguerra* se establece un juego entre la palabra *esparraguera*, que se refiere a un tipo de planta, y la palabra *guerra*, que al combinarlas nos da el vocablo compuesto *esparraguerra*. Este vocablo mantiene vivo el eco del primero (sobre todo visualmente: sólo se le añade una *erre*) pero se le ha dotado de un sonido cacofónico (**esparraguerra**) que le da un carácter más de acuerdo con las sílabas/ palabra que más destacan fonológicamente: **guerra**.

Tal juego de palabras da pie a una imagen en la que se combinan cinco elementos plásticos diferenciados: unos pequeños aviones, unos tallos entrelazados, una nube, unas raíces colgantes y un fondo inferior acuático.

Los elementos dominantes son los tallos y la nube, por ocupar mayor espacio y hacerlo en el centro de la composición.

Esta composición se establece en torno al eje vertical central. Ocupando la mitad superior, domina la imagen de una serie de trazos ondulantes, que recuerdan los tallos de una planta (que podría ser la de la esparraguera) cuyos extremos aparecen rematados por pequeños aviones de perfiles puntiagudos.

Esta presumible planta surge de una nube que domina la mitad inferior de la viñeta. De la nube parten cuatro tallos que se entrelazan entre sí, de los cuales dos de ellos mantienen el tallo simple, sin ramificarse, y los otros dos se ramifican dos veces. Como todos los extremos se rematan, como ya queda dicho, con unos pequeños aviones, en total aparecen ocho: dos de los extremos únicos y seis de los ramificados, tres por cada brote.

La nube se presenta compacta y opaca, formalizada mediante curvas regulares y muy semejantes entre sí, que recuerdan la iconografía típica de las estampas religiosas, y que dan como resultado una nube mítica, carente de todo naturalismo.

Por entre las ondulaciones inferiores de la nube aparecen unos grafismos que podrían interpretarse por pequeños rayos, pero que por su resolución plástica se parecen más a las representaciones gráficas de la fisiología de las arterias o de los nervios.

En la parte inferior de la imagen, cubriendo de lado a lado con una altura de unos 18 mm, se manifiestan una serie de grafismos cuneiformes, recurso gráfico común para representar las superficies acuáticas de cierta extensión.

## **INTERPRETACIÓN**

En *No-me-toques* hemos dado por buena la versión según la cual nos encontramos ante las representaciones de dos navajas suizas. Sin embargo hay razones para la duda, y ello debido, con seguridad, a que el autor pone en liza ciertas ambigüedades que nos invitan a contemplar otras interpretaciones.

Una de estas ambigüedades parten de un símil visual al presentar dos hojas entreabiertas de la navaja que reproducen formas botánicas (una hoja dentada -tipo acebo- en el caso superior y una flor en el de abajo).

Pero si esta apariencia parece transportarnos hacia el mundo vegetal, el tratamiento de la estructura formal de estos dos elementos nos recuerda mucho la representación de insectos en láminas entomológicas. De hecho esta mixtura entre el mundo botánico y el entomológico no es rara, ya que a menudo nos podremos encontrar ante insectos que se camuflan como plantas o con partes específicas de plantas que simulan insectos.

Tenemos la impresión que uno de los motivos de la lámina es la similitud formal, plástica, que se puede establecer entre las navajas suizas (plegadas o semiplegadas) y los insectos (especialmente voladores). Así, se pueden interpretar esas hojas semiabiertas como alas, el mencionado estilete sacacorchos como si fuese un aguijón, o sugerir como cabeza del insecto los apliques de los extremos, como las cabezas de los tornillos, redondas como ojos (el hecho de que se sugieran en ambos extremos a la vez no es nada extraño, ya que muchos insectos presentan apariencias de engaño similares).

Pero otro posible motivo de inspiración para esta lámina puede ser que se encuentre en la propia etimología de la palabra insecto, pues su origen se encuentra en la palabra latina *insectus*, participio de *insecare* ("*cortar, hacer una incisión*") que a su vez se deriva de *secare* ("*cortar*"). Este término parece que se generalizó a finales del s.XVII justificado por las ceñiduras o cortes que se marcan en los cuerpos de estos animales artrópodos (Moliner, vol. II: 142; y Corominas: 528).

No parece descabellada esta interpretación, aunque la dificultad para justificarla está en que la palabra *insecto* no aparece explicitada en ningún lugar, aunque visualmente la hayamos podido probar.

En todo caso hay una tríada básica, *navaja- hoja- insecto*, que, apoyada por el título, *No-me-toques*, apunta a un denominador común que nosotros estableceríamos en torno a conceptos cercanos entre sí (como *punzante, cortante, hiriente, peligroso*, etc) y que enlazarían de un modo muy directo con la etimología descrita. Si es casual o no es algo que queda en el misterio de la creación artística, donde no es raro el caso de concomitancias y complementariedades entre los diversos



elementos que maneja el creador, aún cuando no fuera consciente de todas ellas.

Más subjetiva nos parece, y a título de inventario la damos, la impresión de que estas *navajas- insectos* se nos asemejan a artefactos militares (tanques, planeadoras, etc). A ello quizá contribuya el hecho de que desde la lámina *Castaño de Prusia* parece que OPS introduce temas bélicos en sus obras en esta serie.

En *Esparraguerra* se pueden dar dos líneas principales para su interpretación:

A) se trata de una planta esparraguera *sui generi*, que ha crecido posiblemente entre algodón y que por la parte inferior del algodón le cuelgan las raíces

B) se puede ver un espinar (espinas re-convertidas en pequeños aviones de perfiles puntiagudos), una nube de la que llueven chorros, o arterias, o algún tipo de rayo líquido (éste al estar en negro lo relacionaremos enseguida con sangre)

La opción A es, desde luego, fundamentalmente descriptiva, y como tal menos sugerente que la B, más arriesgada. Aunque con seguridad podrán darse otras interpretaciones alternativas, algunas quizás más interesantes, elegiremos la B como línea de análisis.

Partiremos de la enumeración de símiles visuales que se nos ofrecen y, así, empezaremos por los dos que resultan más claros. El primero es el que se establece entre los chorros que los aviones dejan en el cielo y los tallos de la planta. El segundo se establece entre las raíces de la planta (nos viene sugerido por la posición que ocupan los grafismos con respecto a la planta) y los rayos/ lluvia que caen o cuelgan de la nube.

Los siguientes símiles son menos claros pero, sin embargo, suficientemente potentes como para tenerlos en cuenta.

Relacionado con los elementos anteriores, podremos entender la nube como *aire*, en tanto y cuanto surgen de esa masa los chorros de los aviones, y que además dicha masa levita sobre el mar. Pero también simultáneamente podemos entender que si lo que surge de la masa es una planta (que además muestra raíces) ésta debe de tener el carácter de *tierra*.

De esta última impresión se deriva un símil con una imagen simbólica que ha sido muy popularizada, ya que a los surrealistas les resultó muy atractivo: el de la roca levitando sobre el mar.

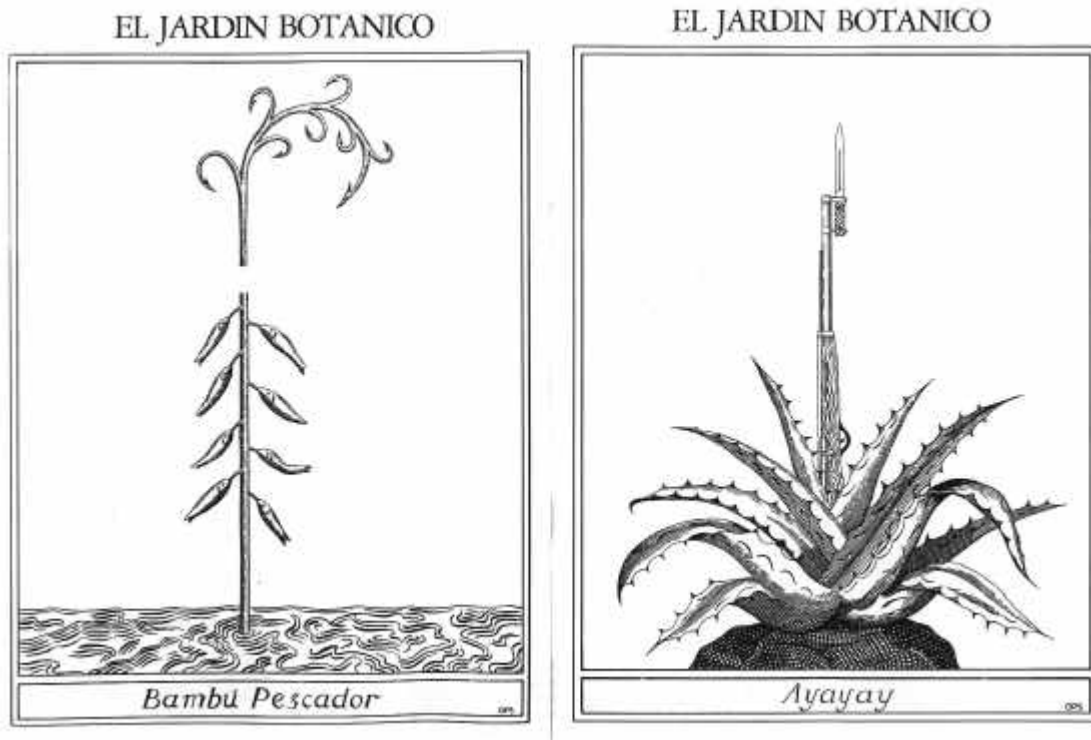
### **OBSERVACIONES**

A nuestra imaginación se abre una particular sugerencia, o al menos una vaga impresión, que consiste en que los elementos que aparecen en la lámina contienen ecos de la imagen de un *eccehomo*, de la típica representación de los pasajes de la pasión en las estampas populares decimonónicas.

Desde luego que se trataría de una alegoría muy especial, a través de un *eccehomo* elusivo, *descarnado*, esto es, sin apariencia física explícita; la figura no se presenta pero sí aparecen los objetos que lo acompañan (espinos, corona, hilos de sangre y, quizá, la muerte, si atendemos al mar como una metáfora muy trillada).

## [44] "Bambú Pescador" y "Ayayay"

(Nº 30, Septiembre- 86, pgs. 8 y 9)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja: 200 x 270 mm. Recuadro: 200 x 256 mm.

### TEMA

En *Bambú Pescador* nos encontramos con un asunto que combina la apariencia de una planta con la de una herramienta de pesca mediante símiles visuales.

En *Ayayay* se nos ofrece la imagen de un tipo determinado de cactus, de apariencia muy agresiva, del centro del cual sobresale una bayoneta.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En *Bambú Pescador* eligiendo el sentido de lectura de la imagen de abajo arriba, veremos que se muestra una vara o caña que sale de un

medio acuoso. Prendidos de los laterales de la caña aparecen unos peces, cuatro a cada lado, a modo de las hojas alternas de una planta. Precisamente esa imagen concita el primer símil visual: se puede ver la vara como planta, con hojas- peces, o como una línea de pesca, considerando entonces a la vara como un hilo de pesca.

Llegaremos entonces al tercio superior de la imagen y comprobaremos que se nos ofrece, a modo de detalle aislado, el extremo superior de la caña. Y esto sucede mediante un recurso típico de las representaciones científicas: la caña central, recta, se interrumpe durante un espacio (un centímetro aproximadamente) para a continuación proseguir con el dibujo, mediante el cual ya se nos da a conocer el final del extremo superior. El recurso de omitir el dibujo durante un determinado espacio tiene como finalidad el comunicar que la distancia entre una parte del dibujo (en este caso la vara que sale del agua) y de la otra (el extremo superior) es mayor que el espacio que nos ofrece la lámina, por lo que se elude la representación total de la figura y así se nos lo hace saber.

En esta imagen superior de la lámina encontramos otro símil visual incontestable entre el dibujo de la caña y el de un báculo, ya que el remate final de la vara en curva establece una relación con un báculo.

Un tercer símil se da entre la apariencia del remate de la planta en curva, y las mismas ramas que salen de la caña principal, y las de los anzuelos de pesca.

En *Ayayay* aparece un tipo de cactus, como ya hemos dicho, cuyo nombre común es Pita (*Agave americana*) y que se caracteriza por tener unas hojas alargadas, semejantes a una espada, de hasta dos metros, con dientes en los márgenes y terminadas en una espina fuerte. Son de color verde glauco y pueden tener bandas amarillas en los márgenes, como es este el caso, o en el centro, según variedades.

Cuando flora esta planta, alrededor de los diez años de vida, le surge del centro un tallo que puede llegar a alcanzar hasta diez metros de altura y posteriormente muere: pues precisamente en lugar de este tallo floral OPS representa aquí a esta planta como si de su centro de hojas surgiera un fusil con bayoneta (¿para después morir?).

El dibujo de la planta ocupa la mitad inferior de la lámina, mientras que la bayoneta domina la mitad superior, situada sobre el eje de simetría vertical.

Subrayaremos que en el dibujo domina el estilo de grabado del s.XVIII, con tramas de líneas regulares que se entrecruzan limpiamente.

## INTERPRETACIÓN

En *Bambú Pescador* la caña es un elemento que hay que enmarcar dentro de una misma familia morfológica, como el bastón, la vara o el cetro, y que poseen el carácter de eje o vector (visto como un segmento dotado de dirección, longitud y sentido) ocasionando toda una serie de posibles simbolismos adicionales según los atributos que se le asociasen a ese esquema formal (por ejemplo: lanza, caduceo, vara mágica, rayo, falo, remo, tridente o antorcha, entre otras posibilidades).

En lo relativo al simbolismo tanto de la vara, del bastón o del cetro, en todos ellos se contiene el concepto de *poder*, pero también el de *fertilidad*. Asimismo, están relacionados con la representación visual del *centro del mundo*.

Dependiendo de los elementos con los que se decore esa forma simple, se refuerza o determina su sentido simbólico. Y precisamente uno de los atributos que marcan su simbolismo es el tipo de remate que se le otorgue (así una de las formas más frecuentes de remate del cetro consiste en una flor de lis, símbolo de la luz y de la purificación; los cetros romanos, y aún hoy muchos bastones cortos de mando, están rematados por un águila).

En este caso, se muestra la vara rematada en curva, hacia la derecha, que a su vez presenta derivaciones laterales que reproducen la misma forma curvilínea. Todas las curvas acaban en perfiles afilados, lo que señala una intención evidente de asemejarlos con los anzuelos.

Pero al mismo tiempo las formas curvas, que se designan en las artes ornamentales con el nombre genérico de *arrollamientos*, se consideran derivadas todas ellas de la figura *sigma* (Decimoctava letra del alfabeto griego, que corresponde a nuestra *ese*) y simbolizan el movimiento y el ritmo en continuidad aparente, simbolismo que se basa en la analogía formal, como resulta evidente. Genéricamente todas las formas sigmoideas (entre ellas la espiral, que se puede considerar originada por el movimiento de una forma sigmoidea) podemos considerarlas como representación del torbellino, sea dado en el aire o en el agua, como es el caso aquí.

Derivándose de ese significado, formalmente analógico, la configuración en espiral llega a simbolizar la fuerza creadora, y es ese uno de los significados que contienen los báculos así dispuestos, como lo pueden ser también el poder divino, la comunicación y la conexión.

En cuanto al hecho de que en la caña aparezcan peces en lugar de hojas (o de nada) puede considerarse una ambigüedad pretendida por el autor, en el sentido de una posible génesis de los peces, que cuando *estén maduros* caerán al agua para poblarlo, o bien como que la planta los pesca, como parece finalmente que sucede, en concordancia con lo que se nos muestra en la parte superior: los anzuelos.

La presencia de los peces hace que la imagen adquiera, de nuevo, tintes simbólicos y psicoanalíticos, ya que en la medida en la que el mar/ las aguas son asociadas a la representación del *Magma Mater*, y por tanto a la vida, a la muerte y al inconsciente, la referencia a los peces se asocia a la representación de lo que habita en el inconsciente. El pez se entiende entonces como un *pájaro de las aguas*, que habita el *mundo inferior* (mundo de realidades no formadas, disueltas ya o por formar, que se encarna en el *océano primordial*).

No estará de más reseñar también que el anzuelo aparece asociado a la imagen alegórica de la *Dialéctica*, que junto con la *Gramática* y la *Retórica* constituyeron el *Trivium* de las artes de la palabra desde el mundo del bajo imperio. A la *Dialéctica* se la representa como una mujer delgada, con manto negro, que tiene una serpiente en la mano izquierda, medio oculta en la manga, y que en la derecha lleva una tabla de cera y un anzuelo. Parece ser que la serpiente alude al ardid de los sofistas, mientras que el anzuelo significa el argumento principal (Esteban Lorente: 389).

A tenor de esta tradición iconográfica podríamos elucubrar con que este *Báculo-anzuelo* aluda a una "línea argumental" (dialéctica) que extrae sus argumentos del caos o del inconsciente (que ambos registros caben en el simbolismo de las aguas).

En *Ayayay* encontramos una nueva referencia a lo bélico, al idear elementos de la naturaleza que conciben artefactos de guerra de los humanos. El único símil en el que se basa esta imagen parte del parecido de la planta, con sus perfiles agresivos, con armas humanas, y quizá secundariamente se utilice de modo consciente el hecho de que la verdadera planta, después de florecer, muere. Se jugaría así con

la combinación de conceptos antagónicos como la generación de la vida (florecimiento) y la muerte (de la planta real y la asociación a la muerte que también conlleva un fusil-bayoneta), conjunción de contrarios que a menudo encontramos en la vida.

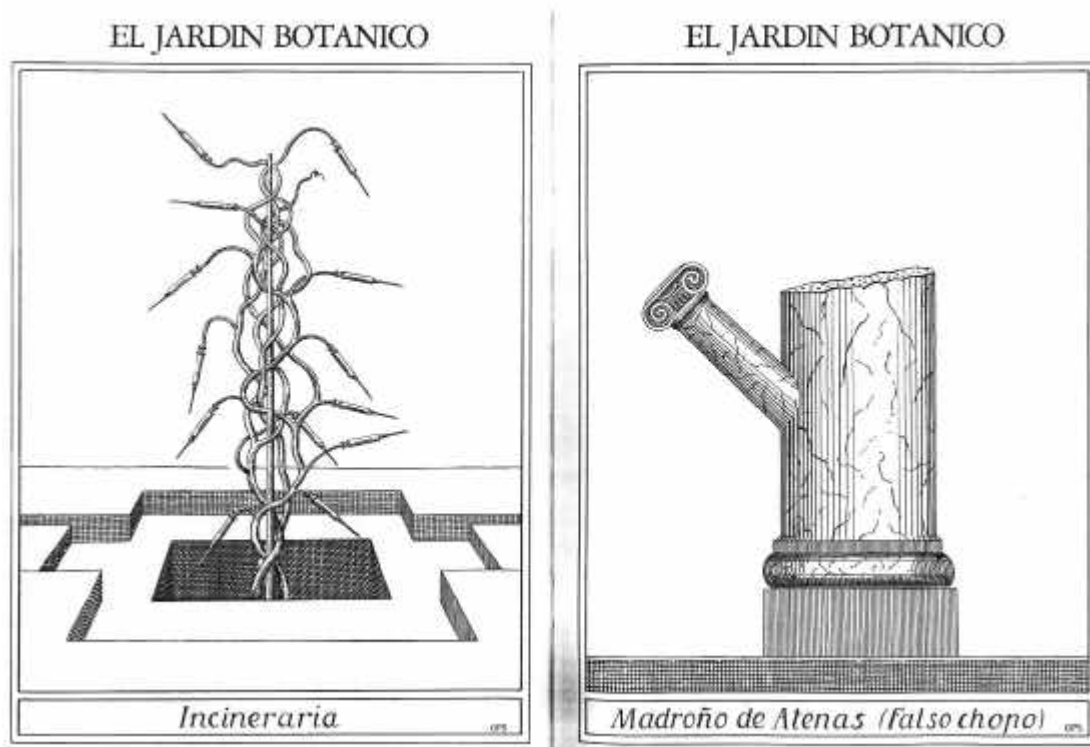
El haber elegido como arma representada la bayoneta moderna, más propia de los tiempos de la Iª GM, aporta un contraste conceptual, ya que contrapone la planta, *lo natural*, una herramienta de tecnología compleja, que contiene un cierto grado de sofisticación (aunque pueda extrañarnos en estos tiempos).

Así, por ejemplo, la fabricación del fusil implica un proceso siderúrgico, así como también supone la existencia de una munición de cierta complejidad. Sin embargo existe un nexo visual en la utilización de la madera en parte de la construcción del fusil, lo que le ofrece al artista un motivo gráfico para operar la transición de un elemento a otro.

Sin embargo, también es verdad que ese tipo de arma ya está obsoleta y pudiera venir a figurar una alusión a la muerte *producida directamente por la mano humana*, eludiendo otros tipos de armas más modernas y sofisticadas que pueden producir la muerte de forma más *"indirecta"*.

## [45]"Incineraria" y "Madroño de Atenas (Falso chopo)"

(Nº 33, Invierno- 87, pgs. 78 y 79)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

B/N. Caja: 200 x 275 mm. Recuadro: 200 x 260 mm.

### TEMA

En *Incineraria* se toma un motivo visual muy parecido al que gestó *Esparraguera*; aquí quizá se tome como referente el emblema de la Farmacia, con el que guarda un gran parecido.

*Madroño de Atenas (Falso chopo)* se basa en el símil entre la columna arquitectónica y el tronco de árbol.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En *Incineraria* la imagen está resuelta según un esquema simétrico longitudinal, en el cual el eje de simetría viene a coincidir con una vara que ocupa dos tercios de la altura del marco de la viñeta. Alrededor de esa vara se enroscan los tallos de una planta trepadora.



Vara y planta surgen de un foso cúbico, que vemos también en simetría de eje. Esta abertura a su vez está en una superficie rebajada con respecto al nivel del suelo y se puede interpretar que unas losetas intermedias entre los dos niveles, las situadas a ambos lados, sean deslizables, lo que serviría como cierre del foso.

Esta escenografía recuerda, además de la propia del teatro, a la de las morgues o los cementerios, quizás acentuada esta sensación por la ausencia de decoración: los únicos grafismos sirven para describir los relieves de aristas regulares del suelo, mientras que en el resto del fondo de la imagen predomina el blanco.

Ese fondo blanco transmite la sensación de lugar luminoso pero, al hallarse vacío, también frío por tanto.

Si a este contexto visual se le añade el pie del título, no es preciso subrayar el tipo de entorno, de *escenografía* que se trata de evocar.

En cuanto a la planta trepadora, especificaremos que aparecen tres tallos por el foso, que se elevan enroscándose alrededor de la vara, siendo imposible ver sobre qué se produce su enraizamiento. De esos tres tallos uno no se ramifica, manteniéndose el tallo simple hasta su final. Este es el único tallo que no está rematado por una jeringuilla, como sucede con todos los demás. Los otros dos tallos se ramifican varias veces hasta producir doce extremos terminados en forma de jeringa, seis hacia cada lado.

Al contrario de como sucedía en el caso de la *Esparraguera*, si seguimos el recorrido de las ramificaciones nos encontraremos con unas bifurcaciones ambiguas, ya que no está claro por dónde prosiguen, dándose incluso el caso de un recorrido posible según el cual un tallo volvería a entroncarse con el tronco principal, dejándonos la duda de cual de los dos surge.

En *Madroño de Atenas (Falso chopo)* en el límite inferior de la viñeta aparece una franja tramada, a modo de un suelo peraltado (en unos 14 mm), como si se tratase de un estilobato, ya que sobre él aparece la basa de la columna. Esta basa se presenta compuesta por, de abajo arriba, un plinto (un rectángulo de unos 75 mm de largo por unos 26 mm de alto), un toro (o almohadilla) y una especie de ábaco invertido. Sobre esta basa se asienta el inicio de una columna cuyo fuste se halla cercenado a una altura aproximada de 115 mm, en el dibujo, con un corte ligeramente inclinado, de izquierda a derecha.

Por cierto, que este diseño de basa no concuerda exactamente con alguno de los modelos estandarizados por los órdenes arquitectónicos clásicos, pero se acerca mucho a los correspondientes al orden toscano y al caso raro del dórico con basa (ya que no suele tenerla). En todo caso, como la columna que se nos presenta no posee estrías, preferimos suponerla como toscana.

Esta basa no se halla situada simétricamente, sino a diferente distancia de los límites laterales de la viñeta (a 50 mm del margen derecho y a 63 mm del izquierdo), y esto es así para compensar la aparición de una *ramificación* por el lado izquierdo de la columna.

Y es que, apareciendo como el brote de una rama, surge en diagonal ascendente una columna de menor escala pero a la que esta vez apreciamos su remate superior, el capitel, que es de orden jónico.

La apariencia general de este conjunto evoca el perfil de una regadera.

## INTERPRETACIÓN

En *Incineraria* el motivo formal de la planta es parecido al de la *Esparraguera*, aunque la resolución formal, como ya se ha descrito, es más ambigua y, por tanto, algo más complicado interpretar el por qué esto se presenta así.

El ambiente *escenográfico*, reforzado por las jeringuillas y por el título, contribuye a provocar una evocación de cierta ambigüedad que se mueve entre la enfermedad y el dolor (jeringas), y la muerte (el foso).

Aunque se evita toda alusión verbal explícita, creemos que se intuye el juego de palabras que definen dos ámbitos que se podrían identificar con lo que se expresa en la imagen, los que relacionamos con la enfermedad y la muerte, en definitiva, creemos que se establece el juego entre *Sanatorio* y *Tanatorio*.

En *Madroño de Atenas (Falso chopo)* como hemos descrito, dos símiles visuales estructuran la imagen, y ambos recursos reiteran la intención de ligar/ contraponer el mundo de lo artificial, aquí lo arquitectónico, con lo natural.

El primer símil es el que se establece entre el parecido de un tronco de árbol cortado con una columna truncada. Si al árbol le crece una rama que busca su regeneración, en cierta medida su reproducción,

por qué no pensar que a una columna cercenada en su cuerpo central no le pueda salir una *rama-columna* que pretenda *sustituirla*; de alguna manera, en este caso, se busca *completar* la columna.

El segundo símil se gesta a partir del parecido entre el contorno de la figura con el aspecto de una regadera. Esta referencia vendría a reforzar la relación de la columna truncada con el mundo botánico, relación que en este caso no deja de ser implícita en la forma, pero no manifestado expresamente.

### **OBSERVACIONES**

Volvemos a reseñar que el basamento de la columna cercenada parece corresponder, o al menos es similar, al orden toscano, mientras que en la columna/ rama lateral el capitel corresponde al orden jónico, lo que abre un matiz en la interpretación del *gag*: siguiendo con el símil, en paralelo, deberíamos considerar que es equivalente a que a un tronco de roble, por ejemplo, le salga una rama de olmo.

## SERIE "EL CAMINO DE ARLES"

### EXTENSIÓN

En todos los casos dos páginas enfrentadas, par-impar.

### REALIZACIÓN

En todos los casos se reproducen a todo color, en cuatricromía, de un original pintado con capas opacas, que cubren lo que hay debajo sin dejar transparencias (posiblemente pintura acrílica o témpera), al menos como material dominante, ya que en alguna ocasión puede utilizar algunos toques de lápiz de color para el acabado final. Los elementos plásticos están resueltos pictóricamente, sin recurrir por lo general a la separación de masas por línea, sino modelándolas mediante la diferenciación cromática de las propias manchas.

### TEMA

El fondo del asunto en cada *historieta* (si es que podemos llamar así a estas obras de OPS) es muy difícil de discernir, como trataremos de explicar en el apartado "*Interpretación*", y en todo caso habría que tener presentes las reflexiones efectuadas anteriormente en el análisis global que realizamos en el preámbulo al conjunto de la obra de OPS.

Así, en el presente apartado nos hemos decantado por aludir escuetamente a aquel aspecto y elementos que, quizá más evidentes y/o primarios, parecen servirle al autor como *leit motiv* para establecer el inicio, al menos, del juego interpretativo que OPS le propone al lector/espectador.

Nos conformaremos con señalar aquí cómo el título de la serie, que lo toma de la primera historieta, parece hacer referencia a la relación de Van Gogh con la población francesa de Arles (que también atrajo a Gauguin y, posteriormente, a otros artistas *fauves*). Con ello parece querer aludir OPS a la introducción del color en estas obras y, quizá, cierta actitud vital emparejada al artista o, por extensión, a cualquier persona creativa.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En esta serie parece clara la intencionalidad por parte del autor de que sus obras se vean (se lean) precisamente así, seguidas y enfrentadas/opuestas una a otra. Por esa razón decidimos presentar nosotros nuestro análisis de ambas aunados bajo un mismo epígrafe y no separados, aunque, por supuesto, en la mayoría de las veces la

autonomía de cada una de las obras podría permitir realizar el estudio por separado.

Esto no sucede así en otra serie similar de OPS, como veremos más adelante, y en ese caso optaremos por presentar cada comentario por separado, autónomamente una de otra.

Durante toda esta serie OPS mantiene un esquema repetitivo en las dos páginas. En cada una de ellas se dedica una franja horizontal en la parte superior de la caja para el título de la serie (el mismo texto que reza "*El camino de Arles*", identificándola, y que se presenta encerrado en un pequeño rectángulo de 7 cm, arriba del todo y centrado a eje) y de la obra en particular (el texto que varía y que aparece encerrado en un rectángulo similar al anterior pero que ocupa todo el ancho de caja -20 cm-).

Debajo del titular se divide la superficie rectangular restante de la caja en cuatro partes iguales, según los ejes perpendiculares entre sí, horizontal y vertical, de modo se que generan así cuatro viñetas de medidas iguales -97 x 115 mm- y separadas por un canalillo de 6 mm.

Este esquema de doble simetría axial propicia que las cuatro viñetas *se lean*, según nuestra costumbre de izquierda a derecha y de arriba abajo, como "fotogramas consecutivos" en el tiempo (y en ocasiones también en el espacio: cuando así sea lo señalaremos).

Al estar mantenida en los cinco pares de historietas este esquema y esta misma pauta de lectura, la supondremos en adelante ya como conocida y así, al realizar nuestro análisis en este apartado específico, expondremos las consecuencias que de esta característica consideremos conveniente extraer, en cada caso, sin volver a mencionar la composición general de la página.

Por último consideramos interesante señalar ya aquí la concomitancia de este esquema compositivo con el de una obra (al menos que conozcamos nosotros) de Magritte, la titulada "*El hombre del periódico*" (*L'homme au journal*), datado en 1927 y que actualmente se halla en la Tate Gallery de Londres. En ella Magritte divide el lienzo en cuatro partes rectangulares similares a las que hallamos aquí, aunque sin ningún tipo de cabecera ni texto, y en cada una de ellas mantiene la representación de una misma escena, sin variar el punto de vista, y variando sólo un elemento (un único personaje

aparece en la primera *viñeta* solamente, en las otras tres la escena se repite vacía).

## INTERPRETACIÓN

Como regla general debemos subrayar, como ya lo hemos hecho desde un principio, que las intenciones de OPS en sus obras (y en estas en particular) no pueden quedar claras debido, en primer lugar a que el propio autor intenta que sus obras no pierdan capacidad de sugerencia por el hecho de que se puedan establecer relaciones, más o menos directas, entre los diversos elementos que confluyan en sus imágenes.

Y, así, en algunas ocasiones se nos antoja que ese afán por la ambigüedad de las escenas se puede forzar en demasía y dar por resultado obras, más que sugerentes, rayanas en lo esotérico. Mas ese peligro corre todo aquel artista que pretenda conseguir resultados poéticos manejando elementos que podríamos considerar como pertenecientes al mundo de lo onírico y a la tradición simbólica de nuestra cultura.

Nosotros, por nuestra parte, en el mayor o menor acierto de nuestras interpretaciones quedamos supeditados a que logremos empatizar con las intenciones del autor (*malgré lui même*, deberíamos decir) o al albur de que nos encontremos inspirados a la hora de interpretar de modo sugerente sus obras, hasta el punto de que a un tercer lector le puedan resultar pausibles las ideas que nos generan dichas composiciones visuales de OPS, que la mayor parte de las ocasiones no dudaremos en calificarlas como poesías visuales.

Pasamos a realizar el análisis de cada una de ellas:

## [46] "El camino de Arles" y "Cambio de tiempo en la zona franca"

(Nº 6, Junio- 84, pgs 12 y 13)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja en cada página: 200 x 268 mm.

### TEMA

En "El camino de Arles" OPS parece referirse al *hacer camino al andar* machadiano.

En "Cambio de tiempo en zona franca" podemos intentar resumir el tema con el término *meteorológico*, ya que en esta secuencia de viñetas encontramos una alusión directa y primaria a los fenómenos de carácter *meteorológico*, al ser fácilmente identificados los elementos representados en las viñetas, levitando sobre el cielo, con nubes y, además, estar todos ellos relacionados con el agua.

## ANÁLISIS COMPOSITIVO

En "*El camino de Arles*" podemos observar, en primer lugar, que el paisaje que va a servir de fondo a la escena que se va a desarrollar en el primer plano es muy similar en las cuatro viñetas, provocando dudas razonables sobre si se trata del mismo paisaje o no.

La primera posibilidad que se nos ocurre es que se pueda tratar del mismo paisaje en las cuatro viñetas, que vendrían a ser el equivalente de cuatro fotogramas consecutivos en cámara fija. Pero enseguida desechamos esta posibilidad al observar la última viñeta, donde se puede comprobar que el perfil del horizonte de colinas difiere, ahora ya sí, indudablemente del de las otras tres.

Podría ser, entonces, que las cuatro viñetas fuesen cuatro imágenes encadenadas, consecutivas, al modo del *travelling* cinematográfico, es decir, fotogramas consecutivos con la cámara desplazándose en paralelo al camino del personaje.

Pero también podría darse la posibilidad de que cada par de viñetas contiguas, en horizontal, nos presentasen un paisaje panorámico, que fuesen dos imágenes consecutivas, es decir, que constituyesen un *raccord* espacial, una panorámica apaisada que se continuase a pesar del canalillo central.

Todo esto no queda del todo claro, al no dársenos los suficientes puntos de referencia espaciales como para que podamos establecer en qué medida se mueve el personaje ante nosotros y en qué medida nos movemos nosotros y hacia dónde. Sin embargo, nosotros nos decantamos por esta última posibilidad, aunque contemplaremos el conjunto de posibles interpretaciones en torno a este tema trataremos a continuación.

### ¿Sólo se mueve el personaje?

Está claro que el personaje se mueve ante nosotros, de derecha a izquierda, y que mantiene una distancia constante con respecto a *nosotros* (a nuestro punto de vista), es decir, su camino es paralelo con respecto a los márgenes horizontales de las viñetas.

Pues bien, como acabamos de indicar, mientras el personaje pasa ante nosotros, podrían darse tres posibilidades en la interpretación de la secuencia de las viñetas: 1/ que nuestro punto de vista se mantuviese fijo todo el tiempo (y fuese solo el personaje el que se moviese); 2/ que nosotros (nuestro punto de vista) también se desplazase hacia la



derecha, en sentido contrario al personaje; y 3/ que nos movamos hacia la izquierda también, en el mismo sentido que el personaje.

Dependiendo de cual sea nuestra interpretación variará, entre otras cosas pero sobre todo, la velocidad que le otorguemos al personaje y el *tempo* que pasa entre una viñeta y otra consecutiva (algo así como el tiempo de obturación entre un fotograma y otro, en caso de que se tratase de una cámara). Y como consecuencia del tipo de interpretación que nos parezca más preponderante (que nos parezca más *lógica*, y que por lo general es un proceso inconsciente para nosotros mismos) variarán las sensaciones que nos provoque la historieta, variará su contenido semántico, aunque la intención fundamental de la escena no cambie.

### **Se hace camino al andar.**

Como ya apuntábamos en el *Tema*, esta referencia machadiana se nos aparece como dominante en la historieta.

En medio de las tinieblas (suponemos que provocadas por la noche) un personaje anda sobre un camino que él mismo establece (\*), ya que el camino va apareciendo ante el personaje conforme este se mueve, como consecuencia de los diversos chorros de color que brotan de diferentes puntos de su cuerpo: como si el reguero que provocan los fluidos se transformara en una alfombrilla.

---

(\*) Suponemos que el personaje si cambiase de dirección variaría a su vez la del camino que parece él mismo ir creando a su marcha, pero una duda, aunque ligera, parece querer dejar OPS en el aire, sin respuesta ¿estará determinado el camino que debe recorrer? (la respuesta, más que en el aire, quizá esté en el viento).

---

En la primera viñeta se nos presenta un paisaje nocturno desolador, que bien pudiera ser de un desierto, de una superficie plana gris verdosa, con unas colinas terrosas al fondo que dan paso a un cielo casi negro, de tono cálido, pero sin estrellas.

El horizonte que establecen las colinas divide el rectángulo de cada viñeta en tres cuartas partes de su superficie dedicadas al cielo negro, mientras que sólo la cuarta parte inferior de la viñeta recoge la tierra, el suelo, por donde transcurrirá la escena.

En la segunda viñeta aparece parcialmente el personaje, caminando de derecha a izquierda, parece ser que tocado solamente por un sombrero (de nuevo Magritte) y portando una carpeta bajo su brazo derecho, mientras que en el izquierdo, delante de su cuerpo, agarra una especie de estaca (a modo de bastón, aunque no parece que lo sea, ya que sería entonces demasiado corto).

En esta primera aparición, se aprecian tres chorros que surgen del cuerpo del personaje hacia delante: el primero, el que más lejos alcanza, es de color amarillo (aunque posee toques verdes y anaranjados), surge de la mitad de su muslo izquierdo y es el que *abre camino*, ya que su contacto con el suelo es el que origina la aparición del camino *luminoso*.

El siguiente reguero que nos encontramos es de color azul (con toques blancos y violáceos) y surge de su pecho, a la altura del corazón. Si el primero, amarillo, más que caer brotaba hacia adelante en una parábola de eje horizontal, este segundo cae en parábola vertical.

Por último aparece un tercer chorro, este de color carmín (con un alargado toque índigo), que surge de la mitad de su tibia izquierda.

El camino que se abre desde el contacto del primer chorro amarillo es de color blanco, de fondo, tachonado de pinceladas sueltas de color (amarillas, azules, carmines y violetas).

En la siguiente viñeta, la tercera, el personaje ya se ve totalmente, de cuerpo entero, apareciendo situado en la mitad izquierda de la viñeta, habiendo rebasado en su caminar el eje medio de la viñeta. El encuadre es, desde luego, asimétrico, al estar la figura desplazada hacia la mitad izquierda de la viñeta, pero queda compensada la composición con el camino/ reguero de color que aparece tras de sí.

En esta escena aparecen otros tres chorros que sumar a los anteriores, pero antes reseñaremos un detalle que no debe pasársenos por alto y que se refiere a una nueva localización de aquellos. Si el chorro azul le sigue brotando a la figura del mismo lugar, aproximadamente, no ocurre así con los otros dos, ya que ahora lo hacen más o menos del mismo lugar pero de la otra pierna, de la derecha.

De la izquierda ahora le surge hacia delante un nuevo surtidor, verde con toque violáceo, a la altura de la rodilla, ligeramente por encima de la rótula. Surtiendo hacia atrás se nos aparecen dos nuevos chorros,

uno de tonos violáceos (intensos y claros) y otro anaranjado amarillento. No se nos muestra directamente el punto exacto en donde brotan ninguno de estos dos, al presentar el personaje una posición de perfil pero con su pierna izquierda hacia atrás, comenzando todavía la elevación del talón para iniciar el siguiente paso, con lo que la cadera se halla balanceada hacia la izquierda y, por tanto, nos muestra la zona pélvica. En definitiva: la espalda de la figura se nos oculta y no accedemos a ver ni la zona vertebral ni la nalga derecha de la figura.

De cualquier manera, aunque no podamos ver el punto exacto por el que surgen los chorros posteriores, podemos situarlos de un modo aproximado. Así, el reguero violáceo lo podemos situar hacia la parte inferior de la espalda, a la altura del coxis, mientras que el anaranjado, más bajo, brota de la pierna izquierda a la altura de los gemelos.

### **¿Desnudo o vestido?**

Más arriba habíamos hecho mención de cómo el personaje podría parecer que caminaba desnudo y que en contra de esta impresión sólo contaban dos detalles: que existe una sombra en el cuello y que la mano y muñeca izquierda (la única que se nos muestra) ofrece a nuestra vista un cambio de color (que podría tratarse de un guante).

De nuevo OPS juega con la ambigüedad. Por una parte el personaje en cuestión pudiera parecernos que marcha desnudo, y no tendríamos duda de ello si no fuera por esa especie de sombra o de costura en la base del cuello similar a la que provocaría un cuello redondo de una prenda de vestir. Esta sensación queda reforzada en la tercera viñeta al presentar una mancha oscura que sugiere el vello púbico.

Pero por otra parte también podríamos pensar que quizás vaya vestido con ropa color carne. La duda permanece al no descubrir ningún otro signo de vestido en el resto del cuerpo en ninguna de las dos imágenes (viñetas segunda y tercera) en las que aparece el personaje.

Por último señalaremos que el camino abierto, a modo de una alfombrilla extendida en la cuarta viñeta, se asemeja a una tela de fondo blanco con pinceladas de colores al estilo de ciertas obras de Stella o de Hockney.

En "*Cambio de tiempo en la zona franca*" tras una atenta lectura visual del conjunto, volvemos a encontrarnos con la duda de si la secuencia de cuatro viñetas representan el mismo espacio repetido (y

por tanto, en ese supuesto, la aparición de los diferentes elementos en el cielo significaría una secuencia temporal) o por el contrario existe cierta variación en el encuadre de algunas de las viñetas.

En este segundo supuesto podría volver a suceder que, por una parte, nos hallásemos ante dos *raccords espaciales* (los que formarían las viñetas adjuntas en horizontal: la uno y la dos, de una parte, y de otra la tres y la cuatro), o bien, por otra parte, que existe algún tipo de *travelling* (de "movimiento de cámara", es decir, del punto de vista que el autor nos ofrece en cada encuadre de viñeta) (\*).

---

(\*) En este caso podría suceder también una tercera opción: que las cuatro viñetas nos mostrasen cuatro espacios aleatoriamente dispuestos, es decir, que no tienen por qué guardar ninguna continuidad espacial. Esto sucedería si eligiéramos cuatro direcciones diferentes (de entre todas las posibles del paisaje similar, que podría llegar a ser el máximo de 360° si girásemos una vuelta entera desde nuestro punto de vista estando rodeados por un horizonte homogéneamente similar al que se nos propone) para "fotografiar" el paisaje sin, como decimos, solución de continuidad. A esta reflexión deberíamos añadir que además podría darse también una discontinuidad temporal, es decir, sacar las "fotos" en diferentes momentos temporales.

---

En cuanto a los elementos representados sobre el cielo habrá que subrayar la voluntad por parte del autor de realizarlos con los mismos semitonos grises, independientemente de que se traten, no ya de diferentes elementos, sino de diferentes materiales.

Aunque el momento de interpretarlo será el siguiente apartado, podríamos aquí dejar señalado ya que esto significa por parte de OPS una intención consciente de mostrar una imagen llena de ambigüedad, ya que dichos elementos podrían ser un espejismo, o unas raras nubes (muy improbables aunque ¿por qué imposibles?), o unos elementos de materia consistente (la materia de cada elemento aunque de color homogéneo, es decir, cada objeto es y funciona según lo que parece; o bien son de un solo material: metal o piedra, lo que significaría que no son lo que parecen, no *funcionarían*, no serían más que una representación de aquellos).

Esto sin plantearse hasta ahora la duda sobre la escala que realmente puedan tener. Formalmente esta secuencia recuerda mucho las obras de Magritte que presentan una roca-castillo levitando también en el cielo sobre un paisaje desértico, aunque en su caso es marino.

Como podemos comprobar en esta obra la ambigüedad de lo representado, y del modo en cómo lo hace (que se traduce a qué es lo que vemos), podría ser un denominador común, un *leitmotiv* buscado conscientemente por el autor, y que habrá que tener muy en cuenta a la hora de buscar una interpretación rigurosa de la obra.

## INTERPRETACIÓN

En "*El camino de Arles*" ya hemos mencionado anteriormente que es una escena que enseguida nos sugirió la conocida estrofa de Antonio Machado "*caminante no hay camino, se hace camino al andar*".

Si a esta sugerencia le añadimos la manera en cómo se presenta la escena, en la que un personaje marcha *abriendo camino*, un camino de luz y color en medio de la oscuridad, de las tinieblas, cabe interpretarlo como una metáfora de la búsqueda de un camino (y, muy posiblemente, no de "el camino", como si no hubiera otro, sino el propio camino del personaje).

A su vez, dicho personaje se le presenta, además, relacionado con la pintura (y por extensión, con el arte en general): en primer lugar, lo más evidente, por los regueros de pintura que fluyen de su figura y, en segundo lugar, por la carpeta que porta bajo su brazo derecho, de tamaño y aspecto típico como los utilizados por pintores y dibujantes.

Esto último hace posible interpretar que el camino que *abre* (*busca/ inventa*) tal personaje no es sino el *camino* (en el sentido de *transito/ discurrir*) de todo artista-creador. El hecho de que ese camino luminoso se vaya abriendo no sólo por el hecho de caminar sino también, por lo que parece, gracias a los chorros de color (*pintura/ sangre*) que manan del propio cuerpo del personaje, nos sugiere también que alude así OPS al sentimiento de esfuerzo vital y de energía transcendente que implica una tarea así, de búsqueda por terrenos no transitados por otros.

Llegados a este punto, deberemos reseñar el sentido que adquiere el título de esta primera historieta que da, a su vez, nombre a la serie: "*El camino de Arles*" evoca el itinerario de Van Gogh (el *camino*), no tanto como viaje físico, desde luego, sino ideológico, conceptual. Y esto OPS lo trae a colación cuando falta poco tiempo para que se cumpla el siglo justo desde que Van Gogh, en 1888, iniciase su estancia en Arles, periodo en el que cuajaría su búsqueda y sus obras comenzarán a abrir nuevos caminos hasta entonces no hollados.

Pareciendo esta interpretación suficientemente sólida, sirve como base firme para entender cómo OPS utiliza sus imágenes como alegorías que hacen alusión, en este caso, al proceso ya mencionado de itinerario por un terreno inmaterial: el del pensamiento, el de los conceptos eidéticos. Y así deberemos abordar imágenes como las de "abrir camino entre tinieblas" o las de los chorros de *pintura/ sangre* que fluye del cuerpo físico del caminante/ artista.

Las imágenes que OPS emplea, como las relacionadas con la *sangre* o con la noción de *herida luminosa* (\*), están, desde luego, conscientemente cargadas de los contenidos alegóricos de nuestra tradición cultural clásica.

---

(\*) Es curioso, aunque quizá no casual, que para la simbología la noción de *sangre* esté relacionada con la luz solar y el mundo vegetal (Cirlot, 398), correspondiendo la luz, entre otras ideas, a la que lo relaciona con la fuerza creadora y con el sentido de emanación (Cirlot, 286). Por otra parte, la sangre está principalmente relacionada con el carácter vital, y "*en la sangre derramada vemos un símbolo perfecto del sacrificio*" (Cirlot, 399), Si a esto le añadimos que si bien recibir iluminación es también recibir psicológicamente fuerza espiritual lo contrario, es decir, emanar luminosidad será perder esa fuerza, o sea, consumirse vitalmente. En estas nociones simbólicas tenemos condensadas las ideas fundamentales que OPS intenta transmitir en su "historieta".

---

Abundando en estas nociones alegóricas, nos referiremos ahora a que más allá de que el personaje/ artista aparezca con ropa color carne o desnudo, parece clara la intención de OPS por aludir a otro tipo de *desnudez*, de nuevo no sólo física. Esta desnudez deberá ser relacionada con la actitud misma de búsqueda creadora, que asumida íntima y sinceramente parece ser que acarrea el abandono de excesivas pertenencias materiales para centrarse mejor en el esfuerzo por conseguir esas metas que pertenecen más al mundo de las ideas.

Entendido así el personaje deberá ser la encarnación de la "*personalidad creadora*" que marcha solo portando un ligero y somero equipaje: sólo cuenta su cuerpo, su pensamiento (o capacidad de discernir, y a ello alude el sombrero) y su obra (que porta bajo el brazo)

Como plasmación de la personalidad creadora esta figura será enseguida identificada con el artista (y por lo tanto podrá tomarse también como una personificación del arte), pero en nuestra opinión también, por extensión, podrá encarnar genéricamente la personalidad

innovadora, con la actitud investigadora, sea en cualquier campo en la que se desarrolle.

En "*Cambio de tiempo en la zona franca*" atenderemos en primer lugar a la noción de *nube* ya que ese es el elemento que asume un protagonismo indudable en la historieta.

Pues bien, uno de los dos aspectos principales que se les otorga a las nubes es el de conformar el océano de las *aguas superiores*, el reino del antiguo Neptuno. En este sentido, como contenedoras de agua que se desprenderá en forma de lluvia, nubes y lluvia se relacionan primariamente con la idea de fecundidad, como progenitoras de fertilidad. Y será por esta razón por la que el antiguo simbolismo cristiano asimilaba las nubes a los profetas, pues las profecías son un agua oculta de fertilización y de origen celeste. De hecho Bachelard señala cómo la nube es tomada también como mensajero (Cirlot, 327).

Un segundo aspecto importante es el que relaciona a la nube (junto con la *niebla*) con un mundo intermedio entre lo formal y lo informal, simbolizando las formas como fenómenos y apariencias (subrayando el condición de la forma como apariencia o manifestación de una entidad, que contrasta con lo que es su esencia, lo permanente e invariable que la caracteriza).

En definitiva, a las nubes se las puede conceptualizar como manifestaciones fenoménicas, de apariencias siempre en metamorfosis, que "*esconden la identidad perenne de la verdad superior*" (Cirlot, 327). En esta caracterización podemos encontrar una clave importante, sino la que más, para lograr una interpretación de la historieta.

En todo caso, otras consideraciones en torno a los contenidos de esta obra deben tener en cuenta la calculada ambigüedad que esta destila, como ya hemos señalado en el apartado anterior. Dentro de esa ambigüedad existe margen para mantener varias suposiciones: según sean estas variarán las sugerencias que percibamos de la historieta.

Y aunque no trataremos todas esas variantes (pues podría suceder aquello de que existiesen tantas posibilidades como lectores...), si mencionaremos una de ellas: aquella que liga esta secuencia con la imagen de Magritte ya aludida (la roca-castillo flotante).

Ante la posibilidad de que estas nubes sean *nubes-piedra*, que vuelan sobre el desierto terroso y seco, se nos aparecerán entonces un par de asociaciones claras.

La primera la que relaciona dos elementos dispares: la piedra y el agua. Así, por ejemplo, para los alquimistas la piedra filosofal representa la unidad de los contrarios, integrando lo sólido con lo volátil (fijando lo volátil o, en versión Jung, integrando el *yo consciente* con su parte inconsciente o femenina) siendo la piedra, en consecuencia, un símbolo de totalidad.

De hecho el mito de la *petrificación* está relacionado con el *detener*, pero también *encerrar* en su seno aspectos contrarios: por ejemplo detener la involución física y propiciar la evolución mental (ejemplo que viene a subrayar la equivalencia entre piedra y sueño inducido). En el caso presente las imágenes de los objetos, relacionados todos ellos con el agua, combinarían la referencia a elementos contrarios, *agua/ piedra*, aunque paradójicamente a ambos se les relaciona simbólicamente con la fertilidad y la vida.

Por último será interesante conocer como para varias hierofanías las piedras, sobre todo las caídas del cielo, explicaban el origen de la vida: en los volcanes el aire se transformaba en fuego, este en agua y el agua en piedra. Por eso la piedra constituye a menudo la primera solidificación del ritmo creador. A este respecto hay quien se ha referido a la piedra como "*la escultura del movimiento esencial*" o como "*la música petrificada de la creación*" (Cirlot, 362).

En resumidas cuentas, en esta historieta OPS juega, en primer lugar, con una paradoja evidente y, en un segundo plano, con connotaciones de tipo alegórico, tanto desde la simbología clásica como con referencias secundarias a las vanguardias artísticas (de las cuales la más evidente es, de nuevo, la de Magritte).

### **OBSERVACIONES**

Dando por cierta la voluntad compositiva del autor en contraponer la primera historieta, página par, con entonación oscura, nocturna, a la segunda, en página impar, con entonación clara, de luz diurna (en la primera dominan los grises oscuros, verdosos, mientras en la segunda dominan el azul del cielo y los tonos anaranjados del suelo y las colinas), nos puede dar pie a ver en ello una intención simbólica.



Así podríamos interpretar que si la *noche* es habitualmente asociada a la actividad onírica, inconsciente, intuitiva y emocional en contraposición al *día*, en la que se desarrolla la actividad consciente, volitiva, racional y lógica, en la combinación de estas dos historietas surgiría una paradoja: en la noche se nos presenta una escena en la que puede entenderse como manifestación de la voluntad (de avanzar por un camino), mientras que en el día que se nos presenta aparece una alucinación (¿cómo describirlo sino?), es decir, la escena onírica se produce a plena luz.

En nuestra opinión, más allá de la intencionalidad o no de OPS, tras este emparejamiento de historietas se nos presenta una disposición paradójica que contribuye a resaltar una pretendida ambigüedad argumental, de índole poética, tratando sin duda de huir de una lectura simplista y unidireccional, como ya hemos manifestado anteriormente.

## [47] "Cristales" y "Resumen de agencias"

(Nº 7-8, Julio/ Agosto- 84, pgs. 24 y 25)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja: 200 x 271 mm.

### TEMA

En la primera, "*Cristales*", una aparición que causa el cambio de algún atributo al único personaje de la historieta.

En la segunda, "*Resumen de agencias*", una persona porta una voluminosa bolsa a su espalda, cuando un segundo individuo le raja la bolsa de la que surge una especie de dragón esquelético.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En "*Cristales*" nos encontramos con una imagen reiterada en las cuatro viñetas, la de un personaje de perfil que mira hacia nuestra derecha enmarcado en un primer plano (corte aproximado a la altura del diafragma). La ropa es gris, incluido un mandil o delantal del tipo

de los utilizados por tenderos o carniceros. Sobre el lóbulo superior de su oreja derecha, la que vemos, lleva acoplado un lápiz.

El encuadre de su figura no está centrado, sino desplazado hacia la izquierda, dejando un espacio vacío, de fondo oscuro, casi negro, en la parte derecha de cada viñeta.

En las viñetas primera y última es hueco aparece así, vacío, pero en la segunda y tercera una imagen ocupa el cuadrante superior derecho. Se crean así dos ritmos diagonales entre estos dos pares de viñetas.

En la segunda la imagen que aparece es un busto de color rojo, en un tres cuartos, de un personaje masculino, calvo y con perilla, que es fácilmente identificado con Lenin aunque el autor no trata de realizar un retrato naturalista, sino un estereotipo sintético. Este busto aparece acompañado de unas *líneas de irradiación* (especialmente irradian hacia el rostro de la primera figura), que están a mitad de camino entre la alusión al áurea místico y a la *línea energética* o *sensograma* tomada del lenguaje ideográfico típico de los cómics (las expresiones las recibimos de Gasca y Gubern en op. cit., 230 y 268).

En la viñeta tercera la *aparición* del busto de Lenin ha desaparecido y en su lugar se muestra un conglomerado de pinceladas rojizas, que transmite la idea de disolución de la anterior imagen. Estas pinceladas aunque están dispuestas caóticamente son diáfanas, casi podrían contarse, y recuerdan de nuevo a Hockney, excepto en sus tonos cromáticos que lo hacen más a Bacon.

En el transcurso de las cuatro viñetas se produce un cambio gradual en el color del rostro del personaje. En la primer viñeta la cara está completamente pálida, en tonos amarillentos verdosos. En la segunda, ante la súbita aparición rojiza, comienzan a atisbarse unos pocos toques rojos en medio de la palidez general, mientras que en la tercera las manchas rojas llenan casi toda la cara y cabeza para, ya en la cuarta viñeta la tonalidad rojiza cubrir la totalidad de la piel.

Esta transición cromática establece un ritmo visual de dos líneas paralelas, las que resultan de unir horizontalmente las cabezas pálidas de las viñetas superiores, de una parte, y, de otra, las dos rojizas de las inferiores.

Estas líneas de composición paralelas al combinarse con la línea de fuerza diagonal (la que resulta de la aparición) consigue el suficiente

mínimo de riqueza y tensión que logra que la reiteración en la imagen de las cuatro viñetas no hastíen.

En "*Resumen de agencias*" nos encontramos con las dos viñetas superiores que guardan cierta similitud compositiva, mientras que las dos inferiores son diferentes, tanto entre ellas como en relación con las superiores.

Las dos viñetas superiores muestran un personaje que camina con cierto esfuerzo al portar a sus espaldas un voluminoso macuto que, además, va decorado como un mapamundi (se pueden adivinar los continentes americanos y tres manchas más, la mayor de las cuales podría ser la de Australia). Este mapa parece ser de tipo político, ya que los continentes están pintados en manchas uniformes naranjas o amarillos, mientras que un azul claro representaría el mar.

El personaje en cuestión, que parece ser un marinero, marcha de derecha a izquierda, de tal modo que detrás de él, por el margen derecho de la segunda viñeta, surge un segundo personaje, ataviado como un *punky*, que con un cuchillo le raja la parte superior de la bolsa.

En la tercera viñeta este personaje desaparece, de nuevo por el margen derecho, ya que le llegamos a distinguir una de sus botas (que llevan unas extrañas espuelas en forma de uña, como una pequeña aleta de tiburón) mientras que el marinero se ha quedado parado, de pie, como sorprendido, con la cabeza vuelta hacia atrás.

La sorpresa del marinero la colegimos de lo desmesuradamente que tiene los ojos abiertos, pero no será tanto por la agresión y huida del *punky* como porque del agujero de la bolsa asoma una alargada calavera que mira en dirección de quien huye.

Ésta calavera, estando compuesta plásticamente con el habitual estilo sintético de OPS, no parece intentar describir un ningún animal en particular. En todo caso se trataría de uno grande. Más bien nos parece querer que lo relacionemos con un ser mítico: nos sugiere algo así como un dragón o un dinosaurio (porque ¿acaso los dinosaurios que nos proporciona la paleontología no cumplen socialmente el mismo papel demiúrgico que aquellos dragones de las leyendas?).

Por si nos quedasen dudas al respecto, en la última viñeta se nos terminarían por despejar, ya que ahora accedemos a contemplar el

resto de la osamenta (cuello y cabeza quedan aquí fuera de encuadre) y, desde luego, de ello podemos concluir que OPS no trata de reproducir un animal *biológico*, sino uno *mitológico*.

Colegimos esto, en primer lugar, de la calavera y el espinazo que, al asomar por la bolsa, nos evoca una marioneta de guiñol (la comisura de la boca y las estrías de la columna vertebral bien pudieran ser tomadas por pliegues de tela...); y, desde luego, lo volvemos a deducir en segundo lugar por la marcha levitante que se muestra en la última viñeta.

### INTERPRETACIÓN

En "*Cristales*" parece clara la relación causa/ efecto que existe entre la aparición del busto de Lenin y la transformación del color de la tez del personaje.

De todos modos no viene mal acudir al título de la historieta en el que, en nuestra opinión, encontraremos una pequeña clave que nos ayudará a encontrar una interpretación más sugerente. Pues para la simbología el cristal, como las piedras preciosas, es una imagen del espíritu y del intelecto a él asociado (Cirlot, 152).

En nuestra opinión no quedaría ajena a las intenciones del autor el jugar con una aparente paradoja: que la imagen de Lenin se presente al estilo de una aparición mística y que esta sea "un símbolo del espíritu y del intelecto a él asociado" (ib. idem).

También es significativo el hecho de que el personaje al que se le produce la aparición se haya mantenido con los párpados cerrados durante las tres primeras viñetas y sin embargo en la última se le abran los ojos. Por si no estuviese todavía claro, el paralelismo de la escena con un proceso de *iluminación mística* queda suficientemente diáfano.

En su conjunto la historieta parece describir o bien un sueño, o bien una hipnosis. Detrás de ese tono descriptivo, en cualquiera de los dos casos, la escena destila a su vez cierto sabor de ironía, no sólo por lo que se refiere al *santón Lenin*, sino ante cualquier modelo doctrinario que podríamos tener construido individual y socialmente de manera más o menos ingeniosa.

En un plano más esotérico queda la intención que pueda haber detrás de la apariencia y de los atributos que presenta este personaje. ¿Será

un tendero? ¿habrá algún tipo de alusión, entonces, a la pequeñoburguesía?. No nos aventuraremos a proponer ninguna interpretación porque no encontramos suficientes claves como para hacerlo con un mínimo de rigor.

En "*Resumen de agencias*" se aprecia también cierto tono onírico, ya que si bien las dos primeras viñetas podrían pasar por una descripción de una escena naturalista, ya desde la primera de ellas encontramos un detalle que, en alusión a la naturaleza onírico/ surrealista de lo que se nos va a narrar, no debe pasarnos desapercibido. Nos referimos al fragmento arquitectónico que aparece al fondo, a la izquierda, sobre la línea de horizonte. Este pequeño fragmento le basta a OPS para que evoquemos los paisajes *metafísicos* de De Chirico, y a su través, vincular lo que vamos a ver con todas las connotaciones asociadas a ese tipo de obras.

En las dos viñetas inferiores ya no nos cabe ningún género de dudas. En ellas se nos conduce hacia una interpretación decididamente onírica, especialmente remarcado en su conclusión, en la cuarta viñeta, en la que el esqueleto del dinosaurio/ dragón hace mutis por el margen derecho, desplazándose en una aparente levitación, desprovisto como está de extremidades.

La imagen de ese esqueleto, independientemente de que esté tratado de una forma más o menos sintética, más o menos caricaturesca, significa una alusión a un tipo de morfología determinado, a una figura simbólica universal: la ya mencionada del dragón.

Este animal fabuloso reúne en su figura "*una suerte de confabulación de elementos distintos tomados de animales especialmente agresivos y peligrosos, serpientes, cocodrilos, leones y también animales prehistóricos*" (Cirlot, 175), y viene a representar, en consecuencia, la idea de lo animal por excelencia.

Cabría aquí tomarlo como una alegoría de *lo animal* en contraposición a *lo humano*, cabiendo quizá la posibilidad de interpretar *lo irracional* contrapuesto a *lo racional*, con lo que adquiriría un significado de *adversario*, en cuanto contrario de lo humano. De hecho, para algunas corrientes de la psicología puede tomar el significado de *algo terrible que vencer*.

Pero también, a la vez, es fácil ver asimilado al dragón como una posible encarnación de *lo instintivo*, esto es, de los instintos: como la

sed ardiente, el hambre o el impulso ciego de goce. En definitiva, naturaleza fascinada y vencida por la naturaleza. La naturaleza fagocitada por sí misma: de ahí que la imagen del dragón puede ser asociada también a *aquello que se devora eternamente a si mismo*. Como la aparición de este esqueleto de animal fabuloso va ligada a la acción de acuchillamiento por parte del *punky*, al que luego persigue, no es extraño que nos parezca posible tal asociación de ideas.

Y precisamente porque el dragón surge del interior "del mundo" (el saco no deja de ser una representación alegórica de este) puede tomarse complementariamente como una alegoría al *dragón universal*, relacionado con el principio y fin del universo (\*) y merece la pena que tengamos en cuenta tales connotaciones para asimilarlas a las posibles interpretaciones de la historieta.

---

(\*) No en balde existe el emblema de la *serpiente Ouroboros*, que, de hecho, en ocasiones aparece representado por dos dragones entrelazados. Ligado a este concepto de principio y fin, al dragón también se le relaciona simbólicamente con el *principio del caos* (nuestro Caos o Espíritu es un dragón ígneo que todo lo vence) así como con el *principio de disolución* (en alquimia).

---

## OBSERVACIONES

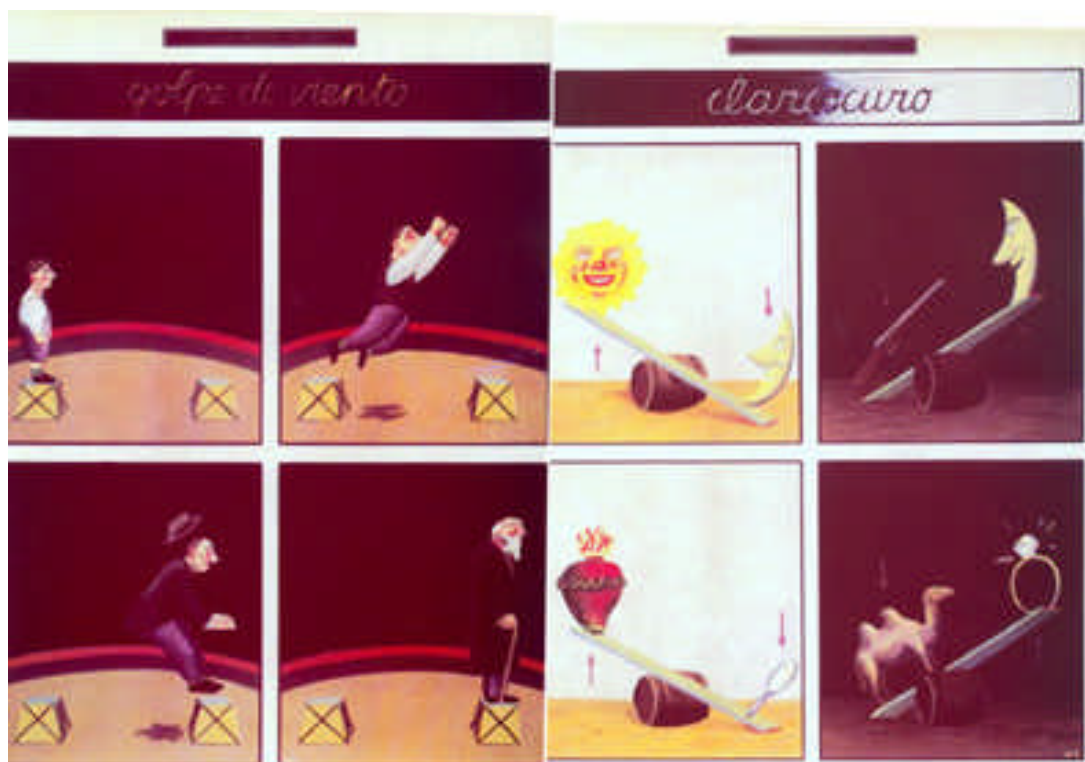
Quizá merezca la pena arriesgar una connotación más que creemos percibir en "*Resumen de agencias*". Esta se refiere a una cierta alusión a *lo marino*, al mar, y esto lo basamos en la apreciación de dos detalles: quien porta el macuto es un marinero y el dragón, por su figura y tal como levita, recuerda a un caballito de mar. Esto nos da que pensar si no habrá una intencionalidad (latente o consciente) por parte de OPS de reiterar una alusión al principio y final del mundo/vida, por cuanto el mar es símbolo, precisamente, del nacimiento, como fuente de vida, y del final de la misma.

El mar, además de como lugar donde la vida se renueva y purifica, puede tomarse como símbolo jungiano del inconsciente colectivo.

Estas dos ideas, asociadas entre sí o no, parecen casar bien con la posible línea interpretativa expuesta más arriba.

## [48] "Golpe de viento" y "Claroscuro"

(Nº 16, Mayo- 85, pgs. 38 y 39)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja: 202 x 270 mm.

### TEMA

En "*Golpe de viento*" el tema aparece claro como pocas veces ocurre en las obras de OPS, ya que hace una reinterpretación alegórica a las edades del hombre.

En "*Claroscuro*" ya vuelve a ser más difícil determinar el tema ya que, como es más normal en OPS, combina elementos heterogéneos de modo no exento de cierto esoterismo. Aquí presenta parejas de elementos en cada viñeta que aparecen con luz diurna o en medio de la noche.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En "*Golpe de viento*" nos encontramos con un esquema muy sencillo: el mismo encuadre en las cuatro viñetas de lo que pasa por ser un



interior de un circo, en cuyo suelo hayamos dos plintos, uno hacia la esquina inferior izquierda y el otro en la inferior derecha. Estos plintos serán el escenario sobre el que se desarrolle la acción de la historieta. Esta acción la llevará a cabo un personaje situado, en la primera viñeta, sobre el plinto de la izquierda, y consistirá en un salto que ejecuta hacia el plinto de la derecha, describiendo una parábola por el aire que culminará al alcanzar el otro plinto coincidiendo con la última viñeta.

Las cuatro viñetas recogerían así la secuencia del salto (que sería realizado a pies juntos, como es lógico, de un plinto al otro) presentando las viñetas segunda y tercera un momento *congelado* del movimiento realizado por el aire por el personaje.

Y precisamente hemos estado aludiendo al protagonismo de un único personaje, pero esto no es más que una suposición, ya que la figura del (supuesto) personaje varía en cada una de las cuatro viñetas.

En la primera se presenta a un niño, como de unos siete años, situado sobre un hito, el de salida, situado a la izquierda (por donde comenzamos nuestra lectura).

En la segunda el personaje ha comenzado el salto, encontrándose su figura suspendida en el aire en la primera mitad de su recorrido, todavía impulsada hacia arriba y hacia adelante, pero ya vemos que ahora se trata de un joven, quizá adolescente.

En la tercera viñeta el personaje ya le vemos situado en la segunda mitad del salto, en trayectoria descendente, y aquí su figura corresponde a la de un adulto. Así mismo aparece ahora con atributos como un traje burgués decimonónico, con sombrero, y un bigote (también de sabor decimonónico).

En la cuarta la figura, que está ya en estado de reposo, de pie sobre el hito de la derecha, se nos presenta como la correspondiente a un anciano, casi calvo mas ahora con barba y bigote, todo el pelo blanco. Además aparece ahora ligeramente encorvado y portando en su mano derecha, la que vemos, un bastón (la tercera pierna).

Podemos suponer, pues, que se trata del mismo personaje y que nos hallamos entonces ante un recurso narrativo del autor, pero esto lo dejaremos para la "*Interpretación*".

En "*Claroscuro*" el construcción de la historieta viene marcado por la combinación de diferentes dualidades: desde el diseño del conjunto de las viñetas hasta la composición de cada una de ellas en particular.

Así, en cuanto al diseño del conjunto, la primera característica que resalta es la partición en dos mitades opuestas cromáticamente, izquierda y derecha a partir del eje vertical que marca el canalillo central de separación de viñetas. De esta forma en las viñetas primera y tercera dominan los tonos blancos, definiendo así la mitad izquierda de la página como una zona luminosa y diurna; mientras que en las dos viñetas de la mitad derecha dominan los tonos oscuros, consiguiendo un efecto tenebroso y nocturno, y provocando, en consecuencia, que la otra mitad de la composición *pese* más cromáticamente.

Esta inclinación hacia la derecha se compensa fundamentalmente con la cabecera, en la que aparecen los colores blanco y negro, fundidos por el centro en una mancha de transición, pero trastocados en el orden con respecto al de las viñetas, es decir, el negro a la izquierda y el blanco a la derecha.

Añadido a esto, debemos considerar también el diseño interno de cada una de las cuatro viñetas. En todas ellas se presenta un balancín, como los utilizados en las zonas de juegos infantiles, mostrándose inclinados de un lado a otro, alternativamente, en cada viñeta. De tal manera que el balancín queda dispuesto en las viñetas de la izquierda, las luminosas, con el extremo izquierdo levantado, mientras que, al contrario, en las de la derecha es el extremo derecho el que aparece alzado.

De este modo la imagen de los cuatro balancines forman dos pares de líneas paralelas convergentes hacia el eje central y hacia abajo (en definitiva, cada línea de las viñetas de la izquierda apunta hacia la esquina inferior derecha y cada línea de las viñetas de la derecha apuntan a la esquina inferior izquierda). En su conjunto las cuatro líneas forman una especie de doble flecha que apunta hacia la parte inferior de la página.

Sobre los extremos del balancín, como ocurre con los niños en los de verdad, encontraremos parejas de figuras diferentes en cada viñeta. Así, en la primera, se nos muestra un sol (arriba) y una luna en cuarto menguante (abajo); en la segunda (nocturna), una escopeta (abajo) y, de nuevo, la luna (arriba en esta ocasión); en la tercera (diurna), un

corazón místico (arriba) y un espejo de mano (abajo); por último, en la cuarta, un camello (abajo) y un anillo con diamante (arriba).

Para subrayar la posición ascendente o descendente de cada figura OPS sitúa pequeñas flechas que, como los vectores, señalan el sentido que se le otorga a cada elemento: a los ascendentes les añade una flecha erguida por debajo de ellos, mientras que a los descendentes se la sitúa por encima señalando hacia abajo. Recuerda un signo muy utilizado hoy en día, sobre todo por los medios de comunicación, que suele equivaler al *on/ off (up/ down)*, es decir, a algo así como *de moda/ obsoleto, oportuno/ inoportuno o adecuado/ inadecuado*.

El conjunto de la historieta podríamos decir que viene marcado como *leitmotiv* por la presentación de dualidades, como opuestos/ complementarios (blanco/ negro, día/ noche, sol/ luna, etc), y reforzado por la imagen alegórica del balancín.

Del posible significado de todo ello nos ocuparemos en el siguiente apartado, pero de momento nos gustaría señalar, aunque sea una pequeña anécdota, que el sol que aparece en la primera viñeta nos recuerda mucho, porque es muy similar, al que popularizaron *Els Comediants* por esa misma época, como carátula anunciadora de su espectáculo titulado "*Sol Solet*" (\*) como podrá comprobar cualquier lector interesado.

---

(\*) Se puede comprobar en la portada del catálogo "*Sol Solet*", Edicions de l'Eixample-Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1983. Pero también se podrán encontrar muchas más referencias gráficas de la época ya que fue reproducido en múltiples y variadas formas (pasquines, estandartes, así como diversos formatos publicitarios en medios de comunicación).

---

## INTERPRETACIÓN

En "*Golpe de viento*" como ya hemos descrito, la acción nos presenta un personaje diferente en cada viñeta: en la primera es un niño, de alrededor de unos siete años, mientras que en la segunda se nos presenta con la apariencia de un joven adolescente. Las dos viñetas inferiores ya nos muestra la figura de un adulto, en la de la izquierda, y de un anciano en la última.

Desde luego, lo primero se le ocurre al más común de los lectores es interpretar la historieta como una alegoría a cuatro momentos en la

vida de una persona, resumidos aquí en cuatro viñetas, y por tanto como una metáfora visual al paso del tiempo y a la brevedad de la vida.

De alguna manera nos propone OPS que el salto que ejecuta el personaje describiendo una parábola (geométrica) traza otra parábola, esta vez en el tiempo, de la que aquella es imagen alegórica de esta. Por el entorno elegido por el autor esta historieta también podría tomar el título de "*el circo de la vida*", y, abundando en el mismo sentido, ante esta escena podríamos decir que la vida se nos va en un soplo, "como en un salto entre dos *hitos*", o que entre el nacimiento y la muerte "no hay más que un salto".

Así pues, cabe relacionar esta obra de OPS con la tradición de los *vanitas*, al menos en tanto que con ella recuerda al espectador la transitoriedad y la incertidumbre de la vida, es decir, evoca, como las *vanitas*, la vanidad de las cosas de este mundo.

Esta denominación, *vanitas*, procede de una frase de la Biblia, "*¡vanidad de vanidades, todo vanidad!*" -Eclesiastés (1. 2)- frase que, habitualmente ya desconocido su origen, más que una cita se ha convertido hoy en día en un lugar común. Por lo que se refiere a este motivo bíblico, es curioso comprobar cómo en los dos primeros capítulos de dicho libro abundan las referencias al paso de la vida "bajo el sol" o "bajo el cielo" (\*). Estas alusiones a la vida, concebidas como si se desarrollaran siempre en espacios abiertos, en el *exterior*, en la naturaleza, contrastan fuertemente con la escena que nos presenta OPS, que es en un *interior*, dentro de un *artificio* creado por el hombre, aunque conserva en común con estos pasajes bíblicos, cierta idea de repetición monótona, de ciclo repetitivo (en cuanto el *salto/ vida*, al realizarlo diferentes personas significarían diferentes generaciones, diferentes *vidas*) y podría verse en ello entonces cierta relación con el mito del eterno retorno.

---

(\*) Por ejemplo: "¿Qué saca el hombre de toda la fatiga con la que se afana bajo el sol?" (1.3); "Sale el sol y se pone: corre a su lugar y allí vuelve a salir" (1.5); "(...) Nada nuevo hay bajo el sol" (1.9); "He observado cuanto sucede bajo el sol y he visto que todo es vanidad y atrapar vientos" (1.14) y es muy similar a la anterior (1.13); "(...) lo que hacen bajo el cielo durante los contados días de su vida" (2.3); "(...) que ningún provecho se saca bajo el sol" (2.11); "(...) porque me repugna cuanto se hace bajo el sol, pues todo es vanidad y atrapar vientos" (2.17); "(...) lo que realicé con fatiga y sabiduría bajo el sol" (2.19) y muy similar (2.20); "Pues, ¿qué le queda a aquel hombre de toda su fatiga y esfuerzo conque se fatigó bajo el sol?" (2.22).

Puede que no tenga mayor transcendencia y que, incluso, tal contraste no sea pretendido por el autor, pero también nos resulta curioso que la acción transcurra en un interior, sí, pero un interior vinculado con un espectáculo público que nos sugiere la idea de *teatro de la vida* representada en esa imagen. Porque circo o teatro, el escenario es para nosotros un lugar, el lugar en el que se *representa* por antonomasia. En esta ocasión, se representa la vida, aunque esta vez ante un público invisible, ¿inexistente?: quizá el público somos nosotros, los lectores/espectadores.

En "*Claroscuro*" puestos a arriesgar algún tipo de interpretación (aun más allá de las intenciones de OPS) parece lógico pensar, de entrada, que existe una intención de enfrentar pares de elementos señalando entre ellos una supremacía (de la naturaleza que sea).

Siendo así, encontraremos una cierta *lógica* en la sucesión de los tres elementos que aparecen en las dos viñetas superiores: SOL/ luna-escopeta/ LUNA (en mayúsculas los elementos que aparecen situados arriba, en el balancín). El sol, en viñeta "diurna", aparece por encima (preeminente, hegemónico) del cuarto de luna, mientras que después, en viñeta "nocturna", es la luna la que se muestra por encima de un tercer elemento, una escopeta de caza, elemento este con el que resulta más misteriosa la posible relación.

Las posibles interpretaciones simbólicas que se pueden efectuar a partir de estas figuras son tan evidentes que las soslayaremos aquí, dándolas por supuestas, para centrarnos en otras más problemáticas.

Así comienza a suceder en la segunda viñeta, aunque quizás relacionemos pronto el par escopeta/ luna (y aunque podríamos hablar de un trío: escopeta/ luna/ noche) con la caza nocturna, pudiendo encarnar entonces la escopeta una amenaza contra la luna (en este caso *lo celestial* pero también *lo inconsciente*, y no olvidemos que estamos en la oscuridad de la noche). En todo ello puede verse una alusión, quizá un deseo, de que prevalezca lo *celestial*, elevado y poético, ante lo terrenal, bajo y violento.

Pasemos ahora a los elementos que aparecen en las dos viñetas inferiores: CORAZÓN/ espejo y camello/ ANILLO. El nivel de dificultad interpretativa se eleva, si seguimos empeñados en buscarle alguna clave hermenéutica.

Ante la posibilidad de que las secuencias de figuras obedezca a una pura designación aleatoria de elementos heterogéneos que nada tengan que ver entre sí hallamos, sin embargo, una pista muy interesante que podría desmentir esta suposición.

Y es que resulta que simbólicamente el *corazón* halla correspondencia con el *sol*. Esto es debido a que, según tradiciones precientíficas, el corazón, estando situado en el centro del esquema principal del cuerpo humano, entre el cerebro y el sexo, se convierte en "*el verdadero asiento de la inteligencia, siendo el cerebro sólo un instrumento de realización*" (Cirlot, 145) (\*). Y así como para los alquimistas el corazón era la imagen del sol en el ser humano, para las doctrinas místicas ha sido relacionado con los conceptos de *unidad*, *centro*, *amor* e *iluminación*. Así pues la imagen del corazón a la que se nos tiene acostumbrados, en heráldica por ejemplo, nos muestra al corazón rematado por llamas (o también por una corona, o una cruz, o una flor de lis) significando con él "*el amor como centro de iluminación y felicidad*" (Cirlot, 145).

---

(\*) Es curiosa esta intuición, llamémosla así, por parte de la doctrina tradicional cuando hoy en día están tan de moda la publicación de ensayos que versan sobre diferentes aspectos que, al parecer, intervienen de modo interactivo entre sí, tanto en el proceso intelectual como en el emocional.

---

El paralelismo entre el sol y el corazón evoca también el "*centro motor*" aristotélico: el sol lo sería para el cosmos mientras el corazón lo sería para el ser humano. Esta relación entre sol y corazón se presenta visualmente de un modo muy fuerte en el diseño de la página ya que hallan correspondencia en su situación: ocupan el mismo lugar, en la parte superior del balancín en las dos viñetas diurnas, idénticas en composición.

Pero es que además de esta correspondencia nos encontramos con una segunda: que la luna corresponde al cerebro en la simbología tradicional. Y curiosamente es una luna la que aparece opuesta al sol, en la primera viñeta, mientras que, en la tercera, aparece un espejo de mano opuesto al corazón.

Decimos que es curioso, pero ¿no será premeditada esta relación de pares?. Porque si resulta clara la relación *sol/ luna* y si convenimos en que existe un paralelismo en el modo en cómo se disponen el sol y el corazón, no debe de pasarnos desapercibida la relación que, a su vez,

se establece entre la luna y el espejo, y de ahí se debe subseguir que la pareja *corazón/ espejo* tampoco debe de ser casual.

Y es que si la luna se vincula con conceptos como *lo femenino, lo pasivo, lo inmanente, lo acuático* o *lo inconsciente* (lo que explica que pueda ser la luna imagen alegórica del cerebro), el espejo, como lámina que reproduce las imágenes (invertidas) y que, en cierta manera, las contiene y las absorbe, se liga al carácter *acuático*, y por tanto, al carácter *lunar* simbólico.

Por dicha capacidad reproductora del mundo visible en su realidad formal, el espejo puede ser tomado como símbolo de la imaginación y, en ciertos aspectos, de la conciencia. Consiguientemente se le ha relacionado también con el pensamiento en cuanto es con él en donde vemos reflejado el universo, con el que lo contemplamos y lo aprehendemos. Los espejos pueden ser también símbolo de la memoria inconsciente y, como la imagen del mar en llamas, es símbolo específico de "*la vida como enfermedad*". Un sentido particular adquieren los espejos de mano, que son considerados emblemas de la verdad (Cirlot, 195).

Esta interrelación entre *sol/ corazón/ luna/ espejo* creemos que no es casual y que marca el carácter de la obra.

De hecho, la interpretación de la última viñeta no escapa a dicho carácter. En ella aparecen un camello, abajo, y un anillo con diamante engarzado.

Sea cual sea el sentido simbólico particular que tomemos para la figura del camello, este siempre lo asociamos al sol, al carácter solar, cálido, masculino y activo, por lo que hallaría una correspondencia contraria en el otro elemento de la imagen, ya que el anillo con diamante tiene un evidente ascendente lunar (\*).

---

(\*) Conocido es que el camello es una bestia de tiro y carga que puede marchar sin beber a través del desierto durante largos periodos de tiempo, y por ello puede ser fácilmente tomado como un símbolo de la sobriedad y la templanza, como de hecho ocurre en la heráldica. Pero también en ocasiones aparece su figura adornada con guarniciones ricas y ostentosas, adquiriendo entonces una significación de realeza y dignidad. Debido a esto último puede llegar a ser tomado como un signo, aunque contrario al suyo propio primigenio, del *orgullo*.

Por su parte el anillo, como toda figura redonda y cerrada, posee un simbolismo primario de continuidad y totalidad, pero a la vez también se le considera un residuo de cadena (Júpiter permitió que Hércules liberase a Prometeo a condición de que éste llevara

una sortija de hierro donde se engastara un fragmento de roca del Cáucaso con el fin de que, en cierta manera, se cumplimentara el castigo impuesto).

A su vez, el diamante es un símbolo, primario y evidente, de riquezas, de luz y resplandor, como toda piedra preciosa. Pero si el diamante es la más preciada se debe a sus cualidades físicas, como la de su dureza e impenetrabilidad, entre otras. Precisamente por ser el cuerpo más duro de entre los materiales terrestres (hasta hace poco tiempo era extraordinariamente difícil su talla y tratamiento) es alegoría de la sabiduría y del conocimiento, ya que aunque nos resulte hermético su origen o causa, aunque nos resulte impenetrable la causa última, nos arroja luz sobre el mundo y nos ayuda a comprenderlo. El diamante es pues símbolo de los conocimientos morales e intelectuales, con un sentido frecuente de *centro* místico irradiante, asimilándose al concepto de *piedra angular* y *clave de bóveda*, como símbolo del coronamiento de un proceso constructivo.

Nos hallamos así en que se mantiene en esta cuarta viñeta la dualidad *solar/ lunar*. En este caso, al ser una viñeta *nocturna*, aparece como dominante el carácter lunar (representado por la situación del balancín), mientras que en las viñetas *diurnas* el carácter dominante corresponde a los elementos solares.

### **OBSERVACIONES**

A nosotros nos parece que OPS, por encima de contenidos hermenéuticos, pretende conseguir un efecto poético valiéndose de figuras *emblemáticas* de la simbología tradicional. A través de la combinación de las figuras propone que juguemos con lo que nos sugieran a cada uno, en definitiva, que a partir de los contenidos culturales (para los culteranos) u obviándolos (para los no conocedores) cada espectador/ lector, sea cual sea su nivel o referente cultural, sea capaz de evocar sutiles relaciones que descubra su imaginación.



## [49] "La guerra civil" y "El palacio de invierno"

(Nº 22, Noviembre- 85, pgs. 36 y 37)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja: 200 x 258 mm.

### TEMA

En "*La guerra civil*" parece que asistamos a una puesta en escena de una *performance*, a un *sketch* de teatro vanguardista, en el que uno de los personajes veja y somete al otro.

En "*El palacio de invierno*" se muestra una escena hogareña, en apariencia apacible, hasta que el fuego de la chimenea *cobra vida*, interviniendo en la acción como si de un personaje más se tratara.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

En "*La guerra civil*" ya en la primera viñeta aparecen dos personajes de pie, situados uno frente a otro y vestidos de la misma forma: traje negro y camisa blanca con corbata estrecha y negra. Por su indumentaria (que, dicho sea de paso, recuerda a la apariencia de los

"*mods*") podríamos pensar que se trata de dos personas pertenecientes a un mismo grupo social, que parecen dos "*colegas*", ya que a excepción del peinado su apariencia es semejante.

Los dos se nos presentan en posición de tres cuartos, de tal manera que atisbamos a ver parte del ojo contrario y, así, nos parece apreciar que apenas si se miran, o si lo hacen, es de un modo indolente. Podría tratarse perfectamente de dos personajes hipnotizados (\*).

---

(\*) Nos trae a la memoria el tipo de situaciones que se presentan en la película "*Corazón de cristal*" (*Herz aus Glas*, 1976), de Werner Herzog, en la que los actores parecían entre ausentes o ensimismados, consiguiendo una atmósfera irreal pero de fuerte poder de fascinación, todo ello debido al parecer por hacerlos actuar bajo hipnosis.

---

Desde luego que el personaje situado a nuestra derecha bien pudiera haber caído en algún estado cataléptico, bien debido a hipnosis o a cualquier otra razón, ya que en las viñetas segunda y tercera es pintado de rojo con un *spray* por su compañero, de la cabeza a los pies, y mantiene los ojos abiertos, manteniendo la mirada cuando incluso el color rojo le invade el blanco de los ojos (;?).

A su compañero, el *pintor*, después de la primera viñeta no le volvemos a ver las facciones de la cara, ya que se nos presenta de tres cuartos pero traseros.

En la cuarta viñeta el personaje pintado se ha dado la vuelta y comienza a caminar portando a su compañero a hombros, dirigiéndose a *hacer mutis* por el margen derecho de la viñeta.

En "*El palacio de invierno*" nos encontramos con un esquema general de esta historieta es el habitual de esta serie: presentación (en la primera viñeta), nudo (en las viñetas segunda y tercera) y desenlace (en la cuarta).

La imagen que se repite en las cuatro viñetas, es decir, el plano, corresponde a una esquina del interior de una habitación que suponemos pertenece a una vivienda privada debido a que aparece una chimenea encendida, es decir, un hogar. Sin embargo, aparte de dicha chimenea no hay más mobiliario a nuestra vista, excepción hecha de una silla, como más adelante referiremos.

De hecho, la esquina de la estancia se nos presenta al modo de una perspectiva axonométrica, en donde las aristas que surgen del encuentro del suelo con dos paredes perpendiculares entre sí darían lugar a los tres ejes de coordenadas. Su apariencia correspondería con la variante conocida como perspectiva *caballera* (aunque invertida de derecha a izquierda) caracterizada por presentar uno de los planos de modo frontal al nuestro (en este caso la referencia puede ser los márgenes de la viñeta o de la página) y por tanto presentándonos un ángulo recto entre dos de los ejes, mientras que el tercero es bisectriz del resto del arco (por lo que forma con los otros dos ejes sendos ángulos de 135°).

En resumen, se nos presenta un fragmento de la habitación que corresponderá a la esquina inferior derecha, al fondo, por lo que vemos una sola pared lateral (la de la derecha) que es donde aparece situada la chimenea. Curiosamente debemos observar que la parte superior de esta chimenea, su encimera, aparece dibujado su perfil como una línea paralela a la horizontal del fondo, y no paralela a la línea del suelo inferior (que correspondería al eje oblicuo).

Según esta composición de lugar el único personaje que aparece en toda la historieta, una mujer, se nos presenta sentada sobre una silla a la izquierda de la escena, enfrentada a la chimenea.

Esta mujer se encuentra concentrada en efectuar algún tipo de labor manual. No se nos muestra clara y explícitamente de qué labor concreta se trata, pero por su actitud y posición corporal seguramente será ganchillo o similar.

Los ojos los tiene entornados, como nos lo hace suponer la línea curva que los representa, que puede ser síntoma de concentración pero también incluso de adormecimiento. Pues precisamente a sus pies aparece un gato acurrucado, adormilado entre el calor del fuego y la leve actividad de su acompañante, en una escena que suponemos es cotidiana y, por tanto, están ambos personajes habituados a ella.

Las llamas del fuego de la chimenea están representadas como líneas gruesas onduladas, al modo de cintas serpenteantes de abajo arriba, que recuerdan resoluciones similares (curiosamente de otros fluidos como el agua) empleadas por autores *pop* como Hockney.

En la segunda viñeta comienza a suceder algo: las llamas del fuego se elevan dando paso por debajo a la mitad de una cabeza roja dotada

con cuatro ojos. Las llamas corresponderían a cabellos encrespados de dicha cabeza.

En la viñeta tercera la cabeza ya la vemos entera, a modo de busto escultórico, pero con la boca abierta, de donde le surge una especie de llamarada dirigido hacia la mujer, que todavía yace sentada, impertérrita a lo que está aconteciendo. No así el gato que, en contraste, en esta tercera viñeta aparece encrespado, con el cuerpo arqueado, en típica postura de alarma de los felinos.

En la cuarta viñeta la cabeza de fuego a desaparecido y su lugar vuelve a ocuparlo las llamas de nuevo, sin ningún cambio aparente al de la primera viñeta. Pero en el lugar del personaje de la mujer aparece ahora una hoguera: sobre la silla se nos muestra una tea que viene a corresponder, por su perfil y volumen, al de la mujer sentada.

En esta ocasión del gato sólo llegamos a vislumbrar la cola y las patas traseras mientras que el resto del cuerpo desaparece por el margen inferior de la viñeta, huyendo *como alma que lleva el diablo*. En su lugar OPS nos deja cuatro líneas curvas que debieran funcionar como unas líneas cinéticas para expresar movimiento, aunque, posiblemente de manera premeditada, su resolución plástica transmita materialidad de las líneas, como si fueran cuatro discos corpóreos más que cuatro líneas curvas que transmitan movimiento.

La gama de colores que OPS emplea en esta historieta está dominada por grises cálidos, aunque en el fragmento de pared lateral (chimenea) está resuelta con unos grises muy oscuros, cercanos al negro, y ligeramente más fríos (aunque este es uno de esos casos en el que los matices pueden variar de un ejemplar a otro de la revista).

El fuego, como ya hemos señalado, está resuelto con líneas sinuosas en las que combina el rojo bermellón y un amarillo claro cercano más al *nápoles* que al cadmio.

## INTERPRETACIÓN

En "*La guerra civil*" su título nos condiciona el sentido con el que nos enfrentamos a su lectura, y desde luego a las conclusiones a las que podamos llegar tras efectuarla.

No cabe duda que la acción que un personaje (el de la izquierda) ejerce sobre el otro, la de pintarle, debe de ser considerada, más que una molestia, como un maltrato. Y el hecho de terminar por

montándole sobre los hombros (saliendo a hombros de la historieta, como en los toros) despeja dudas y acrecienta la sensación de vejación y avasallamiento que barruntábamos desde el principio.

El hecho de que la pintura sea roja juega con la doble proyección de corresponder a la sangre y al color del bando republicano durante la guerra civil española.

Estas referencias nos remiten a lo que hoy ya son lugares comunes sobre las dificultades de convivencia entre españoles (las *dos Españas*, y cosas así). Y desde luego en esta escena existe un eco de una imagen que ha calado profundamente en nuestro imaginario social: el de la obra de Goya "*Duelo a garrotazos*" (\*).

---

(\*) Esta, una de las *Pinturas Negras*, obra pertenece al conjunto de los cuatro grandes cuadros que fueron pintados en la sala del primer piso de la Quinta entre 1820-23. Primeramente recibió el título de "*Dos forasteros*", pero Lafuente Ferrari los interpretó como simbólicos celtibéricos y Danvila los interpretó como representación de las luchas fratricidas de España.

---

Hacia esta obra parece encarrilarse nuestra imaginación tras la lectura de esta historieta de OPS, con la decisiva contribución de su título, y eso a pesar de que la realización de OPS contiene otros ecos estéticos e ideológicos alejados de los Goya.

No obstante nos queda la duda sobre la actitud del personaje vejado: ¿su pasividad responde acaso a una actitud fatalista ante un destino prefijado que le induce al autoabandono?. Quizá esta sea una de las ambigüedades interpretativas que OPS nos deja caer para propiciar nuestra reflexión.

En "*El palacio de invierno*" debemos referir primeramente una asociación que se nos antoja relevante, aunque sea arriesgada por lo que tiene de intuición arbitraria. Y esto es porque esta historieta, este *sketch*, nos evoca de alguna manera el cuadro de Magritte titulado "*El hombre del periódico*" y al cual ya nos hemos referido anteriormente. Al igual que en este, se nos presenta una escena que transcurre en el interior de una habitación de un hogar y, además, el único personaje que aparece en la escena desaparece (aunque en este caso es en la

última viñeta y quizás *desaparecer* no sea la palabra que mejor describa lo que sucede).

Pero, desde luego que esta relación entre las obras se establecerá, en todo caso, sobre todo por la atmósfera que se desprende de ellas, o que comparten.

Por lo que se refiere a la interpretación del conjunto de la historieta, repasaremos los escuetos elementos que en ella aparecen.

Para empezar vayamos al principal elemento mobiliario que se nos muestra: la chimenea encendida en la casa, el lar, es en sí mismo un fuerte símbolo de la casa, en el sentido preciso de *hogar*. En esta imagen, la combinación del fuego en la chimenea y del recinto/habitación, es decir, la conjunción de lo masculino y lo femenino, representa a través de esta forma alegórica del "*sol familiar*" al calor doméstico que, en última estancia, alude al amor compartido por los que viven bajo el mismo techo.

Siendo así, no tiene nada de extraño, todo lo contrario, la escena que se nos presenta en la primera viñeta: una mujer sentada en una silla, ante la chimenea, realizando algún tipo de labor con sus manos y con un gato a sus pies. Una escena perfectamente burguesa que transmite una tranquila seguridad cotidiana de la vida que se repite día tras otro.

Pues bien, ante tal escenario en la segunda viñeta aparece un elemento perturbador: aparece una cabeza "de fuego" (más que del fuego). A esto, que ya es inquietante de por sí, hay que sumarle el hecho de que dicha cabeza posea cuatro ojos.

Esta imagen comprende cierto concepto surrealista según el cual podemos concebir elementos conocidos del mundo real como fragmentos de una realidad superior (de ahí *supra-realista*). O si se prefiere, que la realidad que se nos presenta pertenece a un mundo concebido desde un pensamiento mágico-animista. En este caso consiste en imaginar las llamas de fuego *como si* se tratasen de trenzas, de cabellos de alguna entidad de naturaleza ígnea.

Un ser así posee una connotación fuerte en todo lo relativo a lo infernal, y en este caso parece que OPS puede tomar una correlación directa entre la imagen de la cabeza de fuego que surge del suelo, de *lo subterráneo*, y el origen etimológico de la palabra castellana "*infierno*" (\*).

(\*) "*Infierno*" proviene primariamente de la latina "*inferus-a-um*" (*de abajo, subterráneo*), término del que surgirá más tarde, en el medioevo, "*infernus*" (*estancia de los dioses subterráneos*). En la tradición cristiana, especificaciones teológicas al margen, el "*Infierno*" es un lugar de tormentos donde los espíritus penarán sus culpas después de la muerte del cuerpo. Precisamente a ese mundo inferior se refiere la Biblia en alguna ocasión como un *lago de fuego*. En el lenguaje popular perviven todavía múltiples modismos que hacen referencia a este concepto, como *fuego eterno* o las *calderas de Pedro Botero*.

Por si existiese alguna duda sobre la malignidad de la cabeza ígnea que brota del suelo, esta presenta cuatro ojos. Habrá que recordar que, aunque parezca paradójico, la multiplicidad se asocia en lo simbólico con la descomposición y la perversión, pues la multiplicidad de ojos, como de rostros, "*alude a la disolución psíquica que es, en su raíz, la idea de lo demoníaco*" (Cirlot: 340).

De la boca de esa cabeza surge, en la tercera viñeta, una lengua de fuego que se dirige hacia la mujer sentada que, ya en la cuarta viñeta, se convierte en una pira de fuego. De alguna manera podemos decir que el personaje desaparece (desde luego visualmente lo hace), que se consume y que se transforma, y todo ello podemos considerarlo por separado o simultáneamente. No en balde el fuego lo debemos considerar como un castigo, una tortura, en el sentido físico y primario.

Pero también podemos considerarlo como un signo cultural que encierra cargas simbólicas de diverso sentido. Así podríamos tener alusiones a la energía física o al calor erótico y amoroso, pero también posee la vertiente de elemento purificador, sublimador, encarnando la alegoría de la energía espiritual y mística.

Somos proclives aquí a decantarnos por esta última vertiente. Así podríamos entender al menos uno de los posibles significados de la acción como una alegoría en la que se pone de manifiesto la vacua existencia, al menos si nos constreñimos a la vida según las normas sociales de nuestros días, y que estamos expuestos a que en el momento más inesperado recibamos un *shock* (puede que el final, sin posibilidad de reacción). O podemos interpretar este extremo de manera también alegórica, como una transformación vital que da origen a una nueva vida sin que ello conlleve la muerte física; considerándolo en el sentido de revelación, de la que la caída del caballo de Saulo/ San Pablo no sería sino una forma alegórica de

referirse a ella, podemos inferir que este personaje no muere sino que se transforma.

De hecho, si cotejamos la historieta con su título, "*Palacio de invierno*", se nos puede aparecer una línea interpretativa en la dirección de crítica más bien social o sociológica. Veamos.

El *Palacio de invierno* tiene connotaciones de revolución antiburguesa como uno de los capítulos principales de la revolución rusa bolchevique. Tiene relación directa con la simbología del *rojo*, y desde luego, como toda revolución, con un momento de destrucción de aquello que existiendo se considera periclitado y que merece desaparecer para hacer posible el nacimiento de algo nuevo.

De ese modo podríamos interpretar, a riesgo de caer en una percepción del mensaje excesivamente subjetiva, que esta historieta encierra una crítica sociológica hacia los esquemas sociales establecidos por la inercia de las costumbres, que engendran hastío y tedio vital de las personas (aunque estas se presten de buen grado, inconscientemente o no, al juego). Según esto la vida pequeñoburguesa queda aquí entonces atacada por un atávico poder *telúrico-revolucionario*, y que, para más inri, además es rojo.

### **OBSERVACIONES**

La presencia de un animal doméstico como el gato, arrullado a los pies de la mujer puede tomarse como un elemento que vendría a confirmar el sentido de *escena hogareña de paz cotidiana* que se nos ofrece. Y sin duda algo de eso hay. Mas arriesgaremos aquí una otra vuelta de rosca interpretativa.

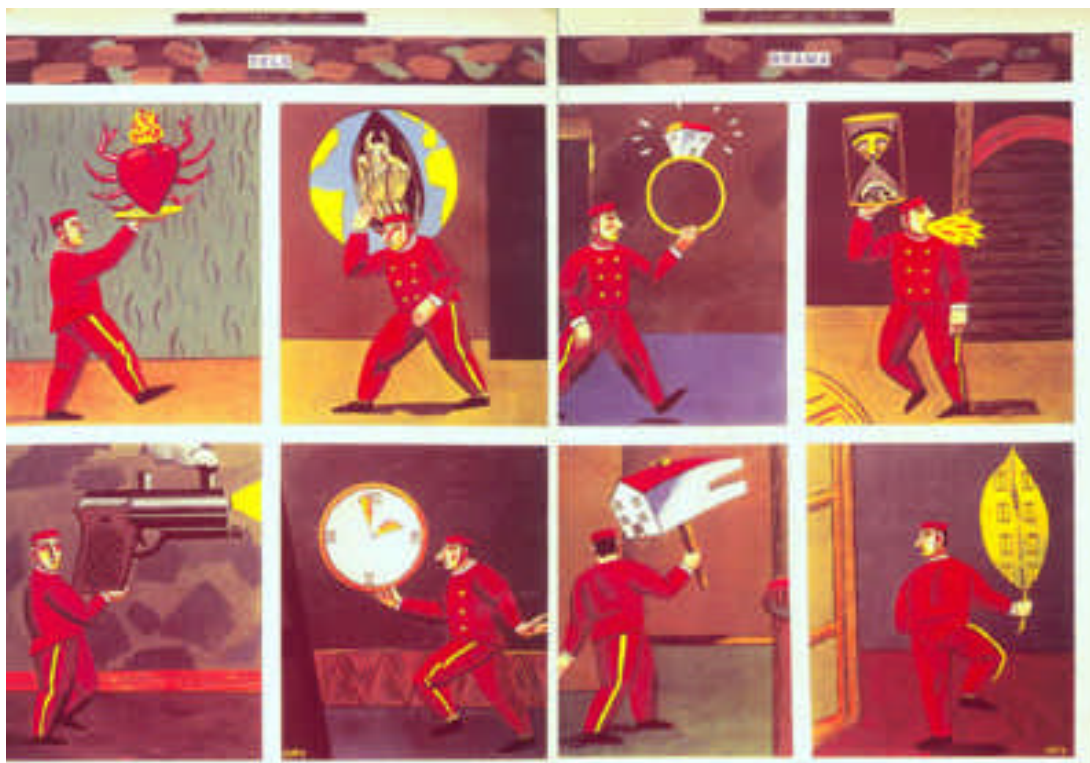
Para este significado suele elegirse la presencia de un perro, un animal especialmente sociable, que tiene connotaciones añadidas de fidelidad. El gato en cambio es un animal solitario, que gusta de la independencia. Según esta reflexión la elección de un gato pudiera tener una connotación de independencia y, quizá sobre todo, de soledad: quizá es que nos hallemos ante una persona que vive sola, por soltería o viudedad, que más da. Pudiera ser que el autor quiera presentarnos un pasaje de una vida solitaria.

O quizá el autor, OPS, halla elegido un gato porque le daba más juego compositivo, por ejemplo, por su peculiar forma de erigir su cuerpo en estado de alerta.



## [50] "TELE" y "GRAMA"

(Nº 25, Marzo- 86, pgs 50 y 51)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja: 200 x 276 mm.

### TEMA

En las ocho viñetas que componen en conjunto las dos historietas, "Tele" y "Grama", se nos presentan otras tantas escenas independientes entre sí que siempre protagoniza un solo personaje, un botones, que transporta en cada ocasión un objeto diferente.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

El título de estas dos historietas, que especialmente en esta ocasión parecen componer una sola, se nos presenta por primera vez sin su apariencia de caligrafía escolar, sino con caracteres tipográficos del tipo de los tampones de goma, como los de uso escolar o, mejor, como los de el servicio de correos de hace décadas, lo que sin duda es una decisión intencionada por parte de OPS.

El primer rasgo compositivo que advertimos es la disposición de cada personaje, un botones, en su correspondiente viñeta con relación al conjunto. Así, en la primera página (par a la izquierda), los botones de las viñetas situadas a la izquierda (primera y tercera) se dirigen mirando hacia la derecha, mientras que los de las viñetas pares, situados a la derecha de la página, se dirigen y miran hacia la izquierda. Es decir, los cuatro botones se dirigen hacia el eje central vertical, como si se dirigiesen hacia el *interior* de la página.

En la página de la derecha la dirección de los botones varía en cada una de las cuatro viñetas. El primero se dirige y mira hacia derecha, mientras que el segundo se dirige de derecha a izquierda, pero mira, girando el cuello, hacia la derecha. Además la posición no es de perfil total, como en la página anterior, sino de un ligero tres cuartos frontal.

En las dos viñetas inferiores los personajes nos dan la espalda. En la de la izquierda el botones se encuentra girado hacia la derecha, en un tres cuartos trasero, como dirigiéndose, de nuevo, hacia el interior de la página. En la viñeta de la derecha, la última, el botones está de espaldas a nosotros pero gira su cabeza hacia la izquierda, como queriendo llegar a mirarnos.

Así pues, en esta página impar la diferenciación en la disposición de los pares de personajes se produce entre los pares superiores y los inferiores, en contraste con la página par.

Todas las posiciones de los botones protagonistas de notan actividad, todas están en disposición de moverse, caminando.

Hay que subrayar, además, que todos los fondos son diferentes en cada viñeta, e igualmente que no nos es posible decidir de si los botones están encarnados por un único personaje o se trata de varios (evidentemente como máximo se podrían tratar de ocho botones diferentes).

Por último mencionaremos que todos los objetos que son transportados por el/los botones son una combinación de al menos dos elementos diferentes: corazón- cangrejo, mundo- demonio, pistola- locomotora, reloj- fuego, anillo- casa, reloj de arena- cara/ calavera, martillo- casa y hoja- fachada de edificio.

## INTERPRETACIÓN

Este apartado lo realizaremos centrándonos casi exclusivamente en los objetos que transportan los botones, en principio sin atender a otras cuestiones como, por ejemplo, las posturas o disposición que estos puedan adoptar u otros elementos que puedan aparecer en la viñeta, aunque en este sentido pueda darse alguna excepción.

Así, en la primera viñeta, la figura del *corazón- cangrejo* se basa sin duda en una relación de analogía formal, por el aspecto similar que poseen entre sí ambos elementos por separado, corazón y cangrejo.

El corazón que se muestra aquí corresponde a un tipo de los empleados en la heráldica y en los emblemas, rematado en su parte superior por unas llamas (como lo podría estar por una corona, una flor de lis o una corona) con lo que transmite un significado de ser un centro de iluminación y felicidad (Cirlot: 145). El cangrejo (\*) no parece contener un significado relevante ni especial (podría relacionársele con el cuarto signo zodiacal, pero nosotros no lo consideramos pertinente aquí).

---

(\*) Por la apariencia de las patas podría tratarse de un centollo, pero en cualquier caso le faltan un par de patas.

---

Esta asociación, pues, no parece contener una intencionalidad simbólica especial, sino el procurar una evocación poética, que no es poco, basada en la mencionada analogía formal.

En la segunda viñeta aparece una esfera terráquea abierta, con un corte de arriba abajo siguiendo líneas de meridianos, por el que se divisa un demonio, de apariencia más burlona que inquietante.

Quizá lo que primero se nos viene a la mente es la tríada negativa *mundo- demonio- carne* (los "*tres enemigos del alma*") que para el cristianismo simbolizan el caldo de cultivo que favorece el desarrollo del pecado. Aquí la carne la pone el botones.

Desde luego la significación del globo terrestre no parece que sea meramente astronómica, sino que se entiende mejor en el sentido de *mundo*, de entorno conocido en el que se desarrolla nuestra vida. Se trataría pues de una concepción del mundo como un *microcosmo* en "*cuyos límites de este mundo cerrado comienza el campo de lo*

*desconocido, de lo no formado (...) al exterior de este espacio familiar, existe la región desconocida y temible de los demonios, de las larvas, de los muertos, de los extranjeros; en una palabra, caos, muerte, noche" (\*)*. Y los límites de ese mundo no se hallan solo hacia el exterior sino, según se nos muestra, hacia el interior. Quizá se nos esté manifestando que toda concepción cosmogónica, todo *mundo*, contiene en su interior el germen de su propia destrucción, sus propios demonios (\*).

(\*) Cita extraída de Mircea Eliade en *"Imágenes y símbolos"*, Taurus ed., Madrid, 1979, pg 41 (de la 3ª ed. en español. 1ª ed. or. 1955).

Según este autor para el pensamiento simbólico el mundo no sólo está vivo, sino también *abierto*. Abundando en ello, en la misma página que acabamos de citar, un poco más adelante, señala: *"...las mismas imágenes se utilizan todavía en nuestros días cuando se trata de formular los peligros que amenazan a determinado tipo de civilización: se habla así del "caos", "desorden", "tinieblas", en que caerá "nuestro mundo" (...) [significando] la abolición de un orden, de un Cosmos, de una estructura, y la re-inmersión en un estado fluido, amorfo, en definitiva, caótico"* (pgs 41-42, op. cit.).

En la viñeta tercera se nos muestra un objeto mezcla de pistola y locomotora. Se trata, de nuevo, de una analogía formal basada en varias concomitancias de apariencia constructiva. Para empezar, los dos elementos a conjugar comparten similares materiales, colores y texturas: metálicos oscuros, aunque contrasten sus escalas originales.

La principal correspondencia formal se nos presenta en torno al cilindro central de la locomotora con el cañón de la pistola, complementados por las de las defensas de la locomotora con el mecanismo limpiador de la pistola (por la parte inferior del cilindro) y por la chimenea con la mirilla (en la parte superior).

Del interior del cilindro, de lo que sería el interior del cañón, sale un cono de luz amarilla: es la linterna delantera de la locomotora. Mediante esta analogía pistola/ locomotora se transforma el signo de la tecnología: se *pacifica* la función de la pistola, artefacto de violencia destructora, transmutada en locomotora, artefacto de transporte, que ilumina las tinieblas del camino que tenemos por delante.

En la cuarta viñeta se nos ofrece un clásico reloj circular, que marca las tres horas menos cinco minutos, con unas agujas *ardientes*, es decir, en llamas. El reloj circular es imagen "*evidente*" de los ciclos

del tiempo y, por tanto, de la vida. Por una vez nos fijaremos en el botones que lo transporta, ya que en esta ocasión aparece corriendo (o casi).

Todo ello nos lleva a interpretar la imagen en el sentido de la conocida frase *tempus fugit*: nos hallamos sin duda ante una versión del género *vanitas*. El empleo del reloj como tema iconográfico con el que se alude al paso del tiempo es un recurso clásico en ese género particular de *naturaleza muerta* en el se introducen representaciones de diversos objetos y elementos con una intencionalidad claramente filosófica, en cuanto que están dirigidos a hacer reflexionar al espectador, a través de ellos, sobre la vanidad de posesiones y placeres terrenales ante el inevitable paso del tiempo, ante el agotamiento de la vida. Todos los elementos en este género están dirigidos a evocar el triunfo de la muerte.

Y, además del reloj, otros objetos se han convertido en recurso típico de tal evocación, así por ejemplo, el cráneo, el libro y la vela, es decir, una representación de la llama que evidencia la destrucción de la materia, imagen mediante la que se alude de nuevo que el ser humano *de carne y hueso* no es nada al lado del tiempo. He ahí el más que posible significado de esas agujas en llamas de esta imagen de OPS, tema que, por otra parte, vuelve a retomar más adelante en esta misma historieta.

En la quinta viñeta, primera de la segunda página, aparece un aro/ anillo coronado por una pequeña casa, a modo de piedra preciosa. Y decimos aro/ anillo debido a la escala descomunal que se representa con respecto al botones que lo porta. Según esa escala sería un aro, sin duda, pero al reparar en el mencionado remate, que se representa una piedra poliédrica regular, semejante a una piedra preciosa como las de los anillos, es cuando podemos llegar a la confusión: ¿aro o anillo?.

Siendo lo representado una casa, enseguida relacionamos la imagen con la de un anillo, y más específicamente de compromiso, ya que asociado a la petición matrimonial suele venir asociado el problema de la vivienda (y no nos extenderemos más en la explicación de estos temas tan prosaicos en una exposición que trata de ser doctamente académica).

En la sexta viñeta volvemos a encontrarnos con un evidente motivo temático: el paso del tiempo y el triunfo de la muerte. Como ya hemos

visto en el comentario de la cuarta viñeta, esta imagen contiene elementos típicos del género de las *vanitas*: un reloj, de arena en este caso, que a su vez contiene dos imágenes dentro de él. En el cono superior se divisa un fragmento de un rostro humano vivo, mientras que en el cono inferior, a donde caen los granos de arena del superior, se nos muestra media calavera (que por su aspecto recuerda a las versiones de artesanía popular, como pudiera ser de México).

El tiempo se muestra aquí *cristalizado* en arena mostrándonos cómo la vida transcurre de la cabeza de la persona viva al cráneo de la calavera. En definitiva, no creemos necesario extendernos más en esta viñeta.

En la siguiente se nos ofrece una imagen que es conjugación de martillo y casa (edificio). Desde luego que se nos ocurren enseguida elementos de vínculo entre esos dos conceptos, empezando por lo que comparten en cuanto elementos relacionados con la construcción: el martillo como herramienta constructora y la casa como elemento construido; el primero agente activo, el segundo agente pasivo.

Ambos elementos inciden en conceptos como *tecnología* y *artilugio* y podríamos resumir en el de *artificio*, en el sentido de "cosa que es obra de la mano del ser humano" en oposición a la que es obra de la naturaleza. Alusión a una posible paradoja, consistente en que el ser humano se dota de un *constructo técnico*, de un *artificio*, para albergar su propia "*vida natural*".

Un sentido similar a este es el que encontramos en la siguiente imagen, correspondiente a la última viñeta, y en la que aparece una gran hoja con una impresión sobre su superficie en la que imita a una fachada de un edificio.

La interpretación de conceptos duales como la anterior es perfectamente trasladable, por lo que nos centraremos en una cuestión más singular.

Esto es que la imagen de la *hoja- con- fachada* recuerda a alguna imagen del estilo y concepto de las de Magritte (de nuevo).

La combinación de las imágenes de una hoja y una fachada de columnas de ventanas no la hemos logrado encontrar entre la obra de Magritte, aunque sí tienen abundante protagonismo en su obra tanto hojas (*hojas-árbol*, *hojas-ave*, por ejemplo) como fachadas de

edificios con hileras de ventanas. Sólo hemos logrado localizar un cuadro que reúne ambos elementos contiguos, uno al lado del otro, pero no compuestos entre sí (\*).

---

(\*) Se trata de la obra "*La perspectiva amorosa*", fechada en 1935, y reproducido en (Hammacher: 17).

---

En cualquier caso queda claro que la imagen recoge dos elementos típicos de la iconografía de Magritte y que pueden evocar su poética perfectamente, lo cual es un elemento semántico de la historieta que conviene tomar en consideración.

Para rematar este apartado nos parece interesante detenernos en un detalle. Nos hallamos en la viñeta final y el botones está en una posición un poco artificiosa, como quizá disponiéndose a *hacer mutis*, en este caso por el fondo. Pero su mirada se dirige hacia la izquierda, para lo cual gira el cuello casi en ángulo recto, ofreciéndonos un perfecto perfil. ¿Hacia dónde dirige su mirada?

A la izquierda aparece un extremo de lo que nos parece que es un bastidor (qué podría ser sino ¿una puerta?). El hecho de que nos inclinemos por considerarlo un bastidor se debe, seguramente, a que nos recuerda nuestra faceta de pintores, pero también porque nos evoca imágenes como la de *las Meninas*, en las que el pintor introduce el tema del *cuadro dentro del cuadro* (conocidos son también la serie de cuadros de Picasso sobre esta obra de Velázquez, y de su particular querencia por dicho tema).

¿Encerrará esta última viñeta alguna alusión a este tipo de relación entre una obra pintada y la realidad: en este caso habría que hablar del tema del *cuadro dentro de... la historieta*.

## **OBSERVACIONES**

En este apartado quisiéramos hacer hincapié en algunas cuestiones que, aunque sea de manera breve, creemos interesantes apuntar.

Así nos referiremos a la figura misma del *botones*. En el *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares se incluye la voz "*botones*" en la II parte analógica, bajo el concepto *Mensaje*, y más adelante, en la III parte alfabética, se da la siguiente definición: "*muchacho que, en los hoteles, casinos y otros lugares, sirve de mensajero*" (Casares: II- 289 y III-120). Traemos esto a colación de

una posible intencionalidad de OPS en utilizar, o concebir, al *botones* como un moderno Hermes/ Mercurio, como una encarnación simbólica de la figura del *mensajero*.

Por lo que se refiere a los diversos objetos que hemos analizado anteriormente debemos considerar que hubiesen podido ser presentados en solitario, queremos decir, sin que ni botones ni personaje otro alguno los hubiese portado. Podrían haberse presentado como una serie de bodegones consecutivos, utilizando cada viñeta como si se tratara de una celdilla para mostrar cada objeto.

Sin embargo el hecho de que se opte porque los lleve un personaje como el botones no debe de ser considerado un mero capricho, sino que debe merecernos alguna reflexión.

Desde luego las figuras de los botones otorgan dinamismo compositivo, visual, a las escenas y al conjunto mismo. Pero además ofrece otro tipo de *dinamismo*, de carácter más conceptual, como lo es el hecho de que al hacer figurar a un botones se está sugiriendo al menos dos personajes, un emisor y un receptor (el uno cierto, el otro aun potencial). Su existencia no podemos más que suponerla, ya que no se nos manifiestan visualmente, se nos oculta su aspecto, pero no podemos dejar de imaginárnoslas *por culpa* del botones: la imagen elude sus figuras pero se nos sugiere su existencia.



## SERIE "CUARTETOS"

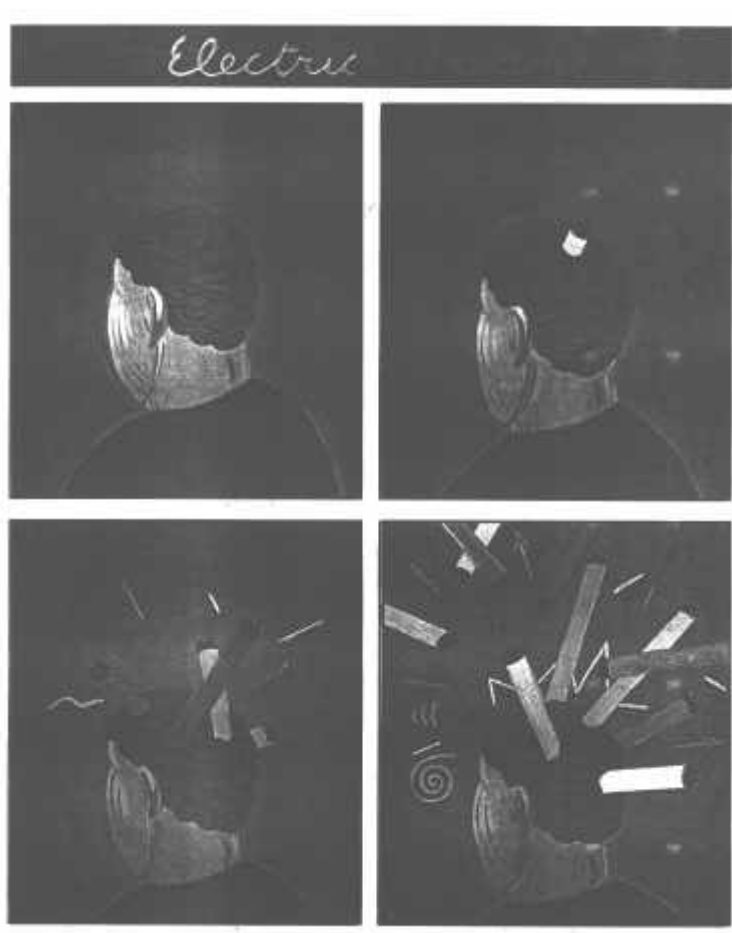
**E**sta serie es una variante de las anteriores que sólo se diferencia en la extensión, o mejor aún, en la organización de esa extensión, ya que si bien OPS sigue publicando dos páginas por cada número de MADRIZ, en estos dos casos (los números de MADRIZ 14 y el doble 18-19) no se presentan en páginas enfrentadas, ni siquiera consecutivas, sino que aparecen en páginas distanciadas en la compaginación.

En nuestra opinión esto señala una voluntad del autor por no emparejar las historietas y, por tanto, no ligar o vincular visualmente la una con la otra, pero mostrando cierta ambigüedad en la posible relación interpretativa entre ambas. Precisamente por esta razón hemos decidido comentar separadamente cada página/ historieta, aunque estén publicadas en el mismo ejemplar de la revista.

Por último reiterar que a esta serie le son aplicables todas las características y comentarios que hemos realizado para la serie "*El camino de Arles*" en los apartados *Realización*, *Tema*, *Análisis compositivo* e *Interpretación*, por lo que no los volveremos a formular y pasamos inmediatamente al análisis particular de cada una de ellas.

## [51] "Electric dreams"

(Nº 14, Marzo- 85, pg 23)



### EXTENSIÓN

Página impar.

### REALIZACIÓN

Color. Caja de "*Electric Dreams*" 207 x 260 mm.

### TEMA

El autor toma como motivo el recurso iconográfico de poner una bombilla (o de cualquier otro elemento de iluminación) sobre la cabeza de un personaje con el fin de hacer entender que a este le sobreviene una idea brillante o ingeniosa, para proponernos una variante. Este recurso es versión visual de una figura retórica que podemos denominar *metáfora visual* o *ideograma* (Gasca y Gubern: 312 y 3729).

## ANÁLISIS COMPOSITIVO

El único personaje aparece en las cuatro viñetas en la misma posición de tres cuartos traseros, y por tanto al personaje se le muestra de espaldas a nosotros, mirando en oblicuo hacia el fondo izquierdo. Así pues, sólo le alcanzamos a ver la nuca, y el pómulo y la oreja izquierda.

Sin embargo el encuadre varía sutil y gradualmente en cada una de ellas, ya que desde la primera a la cuarta viñeta la cabeza del personaje se desplaza hacia abajo, o lo que es lo mismo, el encuadre se desplaza hacia arriba, con objeto de dejar más aire por encima de la cabeza y lograr así, por una parte, trasladar la atención desde la cabeza a los elementos que surgen del interior de la cabeza, y por otra, propiciar una composición más adecuada.

Estos elementos consisten, en primer lugar, en tubos fluorescentes (como los habituales de neón), de tubo cilíndrico recto, y en signos esquemáticos varios, del tipo de los empleados para comunicar mareo, movimiento o emanación (pertenerían a varios apartados de signos, como los *ideogramas* y los *sensogramas*, según las clasificaciones de Gasca y Gubern: 312). Como ya hemos señalado antes, los tubos de neón son una clara variante de la metáfora visual del empleo de la bombilla para aludir a ocurrencia de una idea por un personaje.

## INTERPRETACIÓN

Basándonos en esta metáfora principal, sugerimos que el argumento de la imagen tiene que ver, al menos de alguna manera, con la actividad mental.

En primer lugar el encuadre mantiene la atención centrada en un primer plano de la cabeza, y por ende, al estar de espaldas, la atención recae, no en la cara, sino sobre la nuca y el pelo. Y precisamente el pelo se muestra con unos bucles compactos que recuerdan los pliegues cerebrales.

En segundo lugar, en la medida en que el ideograma del tubo fluorescente está íntimamente ligado a la metáfora visual de la *bombilla* como la aparición de la *idea brillante*, podemos relacionar la escena más que con la cabeza, con el proceso de entendimiento del personaje (que para nosotros permanece anónimo).

Como señalan Gasca y Gubern (:372) este ideograma está relacionado con la alegoría del Espíritu Santo sobre las cabezas de los apóstoles

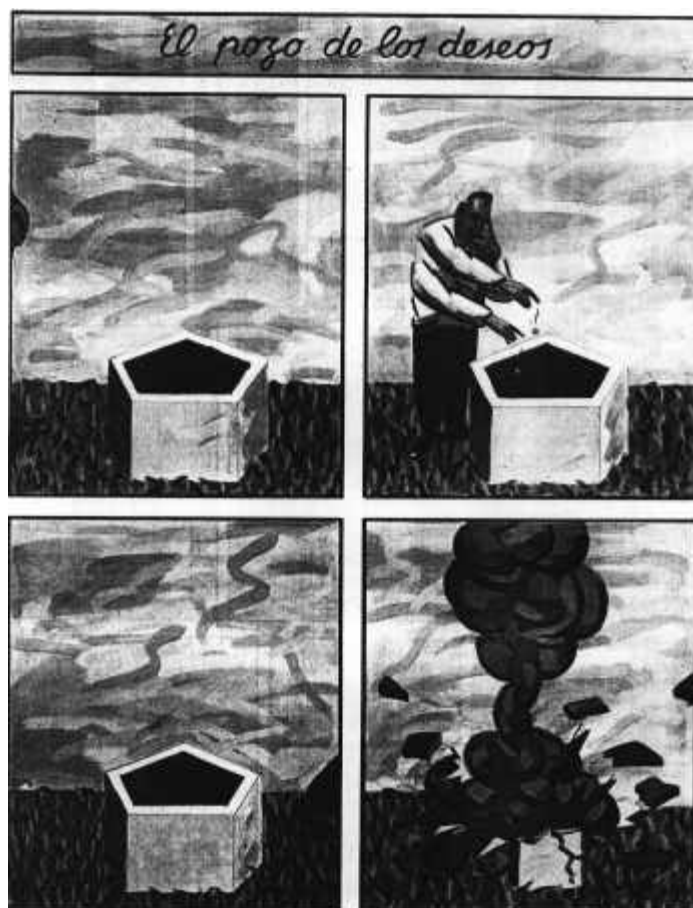
que, siendo signo del descenso de la iluminación divina, ha pasado a ser el origen alegórico de la iluminación intelectual, de carácter genérico, más allá de la consideración religiosa.

Así pues, por todo ello, estimamos que se nos presenta aquí un inicio de actividad intelectual que quizás pueda estar relacionado a su vez con la noche, con la desaparición de la luz natural. Esto justificaría la aparición de los neones y el fondo azul oscuro sobre el que se perfila el busto del personaje.

Por otra parte los neones, al ser de colores diferentes, podemos interpretarlos en relación con los rótulos llamativos de comercios y espectáculos nocturnos. Si a esto unimos el dato de cómo surgen estos tubos de la cabeza, esto es, acompañados de signos de acción, mareo y sorpresa, podemos suponer que esta actividad mental no está exenta de cierto carácter caótico. Y quizá esto venga provocado porque la excitación del personaje (natural o artificial) va en aumento en las horas nocturnas: ¿será una alusión a la *movida nocturna madrileña*?

## [52] "El pozo de los deseos"

(Nº 14, Marzo- 85, pg 38)



### EXTENSIÓN

Página par.

### REALIZACIÓN

Color. Caja de "El Pozo de los Deseos" 200 x 260 mm.

### TEMA

En la escena se nos representa la práctica de arrojar monedas a un pozo (de agua, o al estanque de una fuente), habitualmente con motivo de una expiación, una acción de gracias, o la consecución de algún deseo.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Se presenta una acción dividida en cuatro momentos, uno por cada viñeta, y que responden al típico esquema narrativo de *presentación*, *nudo* y *desenlace*. El punto de vista se mantiene fijo (como en el

teatro o el cine primitivo de cámara fija) y en consecuencia la acción viene dada por la actividad que despliega un único personaje a lo largo de esas cuatro viñetas (o momentos, lo que implica un desarrollo temporal de la acción).

La escenografía que se nos encuadra en cada una de las viñetas nos muestra un pozo de agua que tiene una embocadura, no circular, sino pentagonal, ya que se presenta construido con forma de un prisma con base pentagonal.

El perfil de este polígono parece corresponder a un pentágono regular, pero, claro está, debido a la perspectiva se nos aparece como un pentágono aplastado, al estar situado el punto de vista a la altura del centro del encuadre y no superarla la embocadura del pozo. Vemos, por tanto, la concavidad del pozo como un pentágono oscuro circunscrito dentro de otro claro. Se nos expone con uno de los vértices del pentágono señalando hacia arriba, es decir, como situado en el punto de la embocadura más alejado de nosotros, mientras que la parte más cercana corresponde a una de las caras paralelepípedas del prisma, plano este que se mantiene paralelo a nuestra línea de tierra y al horizonte.

El pozo está situado sobre un exiguo paisaje, consistente en un suelo de prado y un cielo. La línea del horizonte resultante mantiene una recta horizontal regular que está situada más cerca de la línea de tierra, por debajo de la línea de visión del espectador. Con respecto al sentido vertical la relación entre la altura que se le otorga al suelo y al cielo viene a ser en la proporción 2:5.

La superficie mayor es pues la que corresponde al cielo, y está resuelta pictóricamente, a base de pinceladas zigzagueantes que mantienen casi siempre la dirección horizontal y en las que predominan tonalidades azuladas y blanquecinas (pero que no excluyen otros matices, como verdoso y rosáceo). La superficie menor del prado está resuelta con pequeños guiones verticales, casi puntillistas, en los que predominan los tonos verdes, del oliva muy oscuro al amarillento claro.

Analizando viñeta por viñeta, en la primera viñeta nos encontramos con la imagen del pozo ya descrita al que sólo se le añade la aparición de una cara por el lateral izquierdo. Esta cara se presenta casi de perfil, en un forzado tres cuartos a la derecha, y, como no aparece

ninguna otra parte de su cuerpo, da la impresión de asomarse al marco de la viñeta para observar la escena.

En la segunda viñeta se nos muestra ya al personaje en cuerpo entero, de frente a nosotros y de pie al lado izquierdo del pozo, en actitud de tirar una pequeña cosa circular, posiblemente una moneda. Como esta acción la realiza con su mano derecha según su posición con respecto a nuestro punto de vista le vemos con su brazo derecho cruzado en oblicuo su tronco. En tanto, su mano izquierda está levantada hasta su cara, con el dedo índice señalando su sien izquierda, como en actitud reflexiva.

Pero en el diseño de esta figura OPS hecha mano de un recurso gráfico primitivo con el que se persigue transmitir el movimiento, en este caso la acción de arrojar la moneda al pozo.

El recurso consiste en dibujar en la misma figura dos brazos representando momentos consecutivos de la acción. Aquí aparecen dos brazos en el costado derecho del personaje, en posiciones casi paralelas y con una pequeña variación en la posición relativa de los dedos. Se percibe comúnmente que el brazo superior es el *inicial*, el que representa el inicio del movimiento, mientras que el inferior será el que represente un momento posterior.

Así mismo, y parece ser que para reforzar esta intención narrativa, se reproduce por dos veces la moneda en su caída: en ambos casos se hace ver un pequeño círculo con unas líneas cinéticas por encima, en sentido vertical, dándole direccionalidad al movimiento. Las dos monedas caen en la vertical del dedo índice, aunque al estar desplazados el uno con respecto al otro no guardan la misma vertical.

En la tercera viñeta la escena vuelve a mostrarse casi vacía, como en la primera viñeta, aunque esta vez lo que llegamos a atisbar es el pie del personaje que hace mutis por la derecha.

En la última viñeta se nos muestra una explosión que se produce en el pozo y que ocasiona una columna de humo opaca típica de una deflagración. Esta humareda está resuelta gráficamente de tal modo que parece estar constituida por materia sólida y el dibujo de los cúmulos inferiores se complementan con signos cinéticos de impacto (líneas quebradas, en estrella) así como fragmentos de la boca del pozo.

Convendrá subrayar también cómo las viñetas impares, situadas a la izquierda, se presentan prácticamente vacías (corresponden a la entrada y a la salida del personaje) mientras que en las de la derecha, pares, se concentran las acciones (la de arrojar la moneda/ píldora y la de la explosión)

## INTERPRETACIÓN

La acción central que nos muestra el autor consiste en una práctica, todavía actual, de arrojar monedas a un pozo (en ocasiones también al estanque de una fuente). Esta acción puede considerarse un vago recuerdo de antiguas prácticas según las cuales se lanzaban diversos objetos, como broches o brazaletes (pero incluso también cabezas cortadas) en lo que podrían ser actos de expiación, acción de gracias, conjuro, etc. Y ello se debe a que tanto las fuentes como los pozos (manantiales, ríos, lagos, lagunas) se han considerado con mucha frecuencia como lugares sagrados y a sus aguas dotadas de atributos mágicos o milagrosos (que producen salud, buen parto, etc).

La consecuencia de la acción de arrojar la moneda (o la prebenda de que se trate) consiste en la explosión y, suponemos, destrucción del pozo, según vemos en la última viñeta.

Lo primero que se nos ocurre pensar es que el objeto lanzado, aunque pequeño, es la causa de la explosión, y que la acción quizá no posea sentido significativo más allá de la gamberrada.

Sin embargo el final de la historieta nos deja ante un remate inacabado, *abierto*, que no concluye sino en el suspense de qué consecuencias traerá la explosión del pozo.

Pues resulta que el pozo de agua refrescante y purificadora es símbolo de aspiración sublime (Cirlot: 371), representando el pozo la *cuerda de plata* que une el palacio al centro (de la tierra) pasa por erigirse en un eje *tierra- agua*.

Y relacionándolo con esto nos encontramos con que la columna de humo corresponde a los elementos *fuego- aire*, precisamente los complementarios de la pareja anterior, y que constituyen un eje consecutivo también al anterior que relaciona la tierra con el cielo.

Esta interpretación simbólica resulta un poco *culterana*, pero no nos resistimos a ignorar lo que no serían sino "casualidades".



Por otra parte, hemos señalado ya cómo la resolución gráfica de la explosión hace que se perciba como una materia sólida, opaca y estática. Por ende, la economía en el empleo de líneas cinéticas trae como resultado el que se perciba toda la viñeta no como un instante de una acción rápida (desde luego una explosión lo es extremadamente) sino como una imagen de un objeto estático, como una escenografía, por ejemplo de una estatua que reproduzca las formas generadas por una explosión, y cuyas volutas y fragmentos desprendidos mantuviesen su posición espacial permanentemente.

Así mismo la ausencia de cualquier tipo de onomatopeya que transmita los efectos sonoros de la explosión hace que se perciba como una acción *muda* (como en el cine mudo). Esa insonorización se suma a lo anteriormente expuesto para reiterar la impresión de que nos hallamos ante un "*simulacro de*" más que ante la explosión misma. Quizá esto se deba a que toda *re-presentación* participa de ese concepto de *simulación*, de *re-producción* estereotipada de la acción (o de las figuras o los objetos) y OPS nos lo quiera transmitir aquí por esos medios.

No queremos dejar de mencionar explícitamente el recurso gráfico *primitivista* consistente en dibujar dos veces el mismo brazo para representar dos momentos consecutivos de una acción, es decir, el movimiento.

Dicho recurso, además de ponerse en relación con el grabado antiguo, conecta de alguna manera con la práctica de la magia (y estamos pensando en la *magia blanca* o *natural*), sobre todo porque la explosión de humo es utilizada para iniciar o finalizar el número correspondiente.

En ese sentido lo representado (con esa explosión de humo silenciosa que ni siquiera emite un "*¡Bloff!*") podría tener algún significado en relación con el proverbio "*la mano engaña la vista*" (o "*la mano es más rápida que la vista*") y así, desde esa perspectiva, la escena final se convierte en una escena de suspense que deberíamos despejar en otra historieta (un *à suivre*), historieta que quizá el autor nos invita a completar en nuestra imaginación.

## **OBSERVACIONES**

El hecho de que la embocadura del pozo tenga forma pentagonal pudiera ser un intento de involucrar en la composición un elemento alusivo a la condición humana, en tanto que al ser humano se le

considera representado simbólicamente por el número cinco y por el pentagrama (el ser humano posee cinco partes iguales en altura y cinco en anchura; cinco sentidos; cinco extremidades que la mano repite en los cinco dedos). Por todo ello el pentagrama es el signo del microcosmo.

Aunque también es cierto que en la intención de OPS sólo figurase la intención de aludir al símbolo, en la actualidad, del poder militar: el logotipo del *Pentágono* de los USA. Y esto lo mencionamos debido a que la similitud entre el perfil de esta figura, en la historieta, coincide en proporciones con el mencionado logotipo, hecho que se nos figura que quizá no debiéramos desestimar a la ligera.

A la luz de esta apreciación la escena de la última viñeta cobraría unos claros tintes bélicos que dan como resultado una impresión de la historieta impregnada de matices mucho más lúgubres e inquietantes que las de las anteriores interpretaciones.

## [53] "Calambre"

(Nº 18-19, Julio/ Agosto- 85, pg 51)



### EXTENSIÓN

Página impar.

### REALIZACIÓN

Color. La caja mide 200 x 256 mm.

### TEMA

Tanto formalmente, en cada viñeta, como el hilo narrativo de la historieta toma como motivo la representación del concepto de simetría basada en la unión de lo *contrario/ complementario*.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Cada viñeta presenta el mismo diseño básico: una división en dos partes casi iguales mediante una línea quebrada que atraviesa en oblicuo el rectángulo de la viñeta. Dicha línea parte de la esquina

inferior izquierda para dirigirse hacia la esquina superior derecha de la viñeta, dejándola dividida en dos zonas prácticamente triangulares.

Esas zonas no son absolutamente simétricas, sino que la zona superior izquierda tiene ligeramente más superficie que la inferior derecha. Desde el segmento horizontal más alto, el último que vemos si efectuamos la lectura de izquierda a derecha (*subiendo* por tanto la escalera) hasta la esquina superior derecha hay una distancia de 25 mm, es decir, hay 15 mm más que en el caso del inicio inferior de la escalera. Precisamente si recortásemos esa franja superior de 15 mm nos encontraríamos con una viñeta cuadrada y, entonces sí, con una división simétrica y equivalente de las dos zonas resultantes.

Como ya queda dicho, la línea es quebrada, presentando tramos horizontales y verticales (paralelos a los márgenes respectivos) que son la representación esquemática de una escalera. Comenzamos a ver un primer segmento horizontal a una altura de 10 mm de la esquina inferior izquierda y, a partir de ahí, se combinan alternativamente los segmentos hasta formar un total de veintidós ángulos rectos (once en cada sentido). Las dimensiones de cada segmento, de cada escalón, no se repiten exactamente sino que oscilan entre 7 y 9 mm, siendo siempre la altura (el tramo vertical) de igual o menor medida que el segmento horizontal.

No tenemos manera de saber si los escalones que aparecen en el encuadre son la totalidad o un fragmento de la escalera, pero la lectura de la historieta parece tender a que entendamos que son un fragmento, un pasaje de un recorrido mayor.

La mitad superior del corte de la escalera aparece siempre pintado en azul pálido, mientras que la inferior aparece de negro. En el primer caso el azul no está resuelto de un modo uniforme, sino presentando pinceladas de cuatro tonos, de trazo corto y aleatorio que no son iguales en cada viñeta; mientras que en el caso de la zona oscura la superficie se presenta uniforme e igual en las cuatro viñetas.

Desglosando la acción de cada viñeta, en la primera aparece el *escenario* vacío, sin personajes ni objeto alguno.

En la segunda viñeta aparecen dos personajes. El primero, a la izquierda, aparece subiendo la escalera (se dirige, por tanto, hacia la derecha) y tiene la zona azulada como fondo. El segundo aparece enfrente, junto al margen derecho de la viñeta, pero con la

particularidad de que está invertido, boca abajo, y a su vez también está subiendo la escalera, aunque lo hace del revés, con el fondo negro como fondo, como podemos comprobar al girar nosotros la página.

Así pues los dos suben, ascienden por los escalones que tienen por delante, aunque desde nuestra posición de lectores sólo el primero asciende, desde la esquina inferior izquierda hacia la superior derecha, mientras que el segundo *baja al subir sus escalones* (!), descendiendo desde la esquina superior derecha hacia la inferior izquierda.

La posición de los dos personajes es simétrica, apoyando los dos su respectivo pie derecho en su correspondiente segundo escalón, y coincidiendo en altura la cabeza de uno con los pies del otro. Además ambos llevan en su mano derecha un objeto alargado, similar pero no igual, el primero una vara de caminante y el segundo algo que se asemeja inquietantemente a un sable.

En cuanto a la caracterización de los personajes habrá que reseñar que el primero porta la indumentaria típica de un *boy-scout*, prendas de color pardo verdoso con pañuelo amarillo anudado al cuello y sombrero de ala, mientras que al segundo no se le aprecia bien si va vestido o es que lleva alguna indumentaria del mismo color que la de su cara. Incluso pueden interpretarse los grafismos mediante los que se representa su figura como correspondientes a tatuajes corporales. En definitiva su aspecto nos recuerda al de un *punky*, pero pudiera suceder que se tratase de un hombre de alguna comunidad *indígena* (que es como ahora llamamos en occidente a los habitantes de comunidades que viven en economías primitivas, si queremos ser *políticamente correctos*).

Pasando a la viñeta tercera, en ella se produce el "encuentro" de los dos personajes que hacen contacto por las plantas de los pies, al coincidir el primer personaje en los escalones sexto y séptimo (pie derecho e izquierdo respectivamente) con el segundo (este, según su marcha, se halla con el pie izquierdo en su cuarto escalón y el derecho en el quinto). La posición de ambos sigue respondiendo a un esquema simétrico, incluso en lo que se refiere a la vara y sable, que aparecen paralelos entre sí.

Circundando ambas figuras, a modo de aureola, una franja amarilla (con algunos puntos bermellones) se extiende a lo largo del perímetro

de los personajes, trocando incluso el color rojo de la cabellera *punk* a un amarillo anaranjado.

Por último, en la cuarta viñeta los personajes hacen mutis del encuadre, desapareciendo la parte superior de sus cuerpos por los márgenes horizontales de la viñeta, en el caso del *boy-scout* por la derecha del superior, produciéndose el corte a la altura del hombro (por debajo), mientras que en el caso del *punky* el corte se produce a la altura del abdomen, desapareciendo por el margen inferior, a la izquierda.

## INTERPRETACIÓN

Tras la visión de la primera viñeta, en la segunda se nos plantea una doble paradoja espacial, ya que la masa negra que se nos muestra por debajo de la línea quebrada de la escalera no corresponde a una materia sólida, como cabría esperar, sino a un espacio "*hueco*", oscuro de tinieblas, por el que es posible transitar.

Es decir, contradiciendo nuestra primera expectativa, de pronto descubrimos que existen dos espacios "*habitables*", ya que no existe solamente el espacio *azul cielo*, sino que también existe otro que tiene las mismas características que el primero, sólo que está invertido espacialmente. Y aquí viene la reiteración de la paradoja, ya que por la segunda viñeta comprobamos que los dos espacios *funcionan* igual, aunque invertidos el uno con respecto al otro.

De esta paradoja espacial se siguen otras, como la que ya hemos mencionado, en lo referente a que los dos personajes ascienden *su* escalera (y sólo nuestra posición de lectura establece la primacía de lo que es derecho y revés). Y, así pues, siempre se producirá que uno de ellos *al subir los peldaños, en realidad descienda*.

Por otra parte, podríamos considerar que nos encontramos en cada una de las cuatro viñetas, visualmente, y conceptualmente en el conjunto de la historieta, con una versión *sui generi* del símbolo chino del *Yin-Yang*, aquí en versión rectangular (se pierde así el carácter dinámico del original, al trastocar el círculo por el rectángulo y la línea sigmoidea de separación interior por la línea quebrada).

En su versión original el *Yang-Yin* simboliza la distribución dualista de las fuerzas, correspondiendo el campo más claro a la representación del principio activo o masculino (*Yang*) y el oscuro al pasivo o femenino (*Yin*). Pero no es este, muy posiblemente, el

sentido que OPS pretende reflejar en la historieta, sino el de tomar un sentido fragmentario: el de las posiciones o situaciones antípodas.

Así podemos entender la caracterización de los dos espacios como los del día y la noche, reforzados por la presencia del *boy scout*, en el día y al derecho, y del *punky*, en la noche y del revés. Debemos de presumir que son algo así como representantes de la *bondad* y de la *maldad*, respectivamente, ya que algo resuena en la escena al par de opuestos *cielo/ infierno*: el *punky*, en su ascenso, vendría a efectuar en realidad ante nosotros un *descenso a los infiernos*; por el contrario, al *scout* lo encontraríamos en el trance de ascender *hacia los cielos*.

### OBSERVACIONES

Dos anotaciones de naturaleza muy diferente. Por una parte, y reconociendo que el tema raya en lo anecdótico, mencionaremos que la aparición en una escena pictórica de una escalera en estos tiempos acarrea, preténdase o no inicialmente, una connotación a la vanguardia histórica, un eco a la escalera de Duchamp ("*Desnudo bajando una escalera*", 1912), aunque aquí no parece existir ningún tipo de intencionalidad evocativa.

Por otra parte un tema de mayor calado, pero también más arriesgado de justificar su colocación aquí. El caso es que quizá esto se pueda entender mejor si antes se lee la siguiente historieta, "*Heráclito vuelve a casa*". Se podrá argüir que deberíamos haber cambiado entonces el orden del análisis; sin embargo hemos decidido respetar el orden de lectura mantenido a lo largo de todo el estudio, estimando que con ello conservamos la voluntad del autor (y del editor) de que la lectura se produzca en tal orden.

Consideramos, en definitiva, que el hecho de que se publiquen en el mismo número de la revista, aunque separadas en el espacio por treinta y un páginas, no es casual, sino que podemos contemplarlas como un posible dúo relacionado entre sí. En cuanto a una de ellas, su título "*Heráclito vuelve a casa*", nos da una pista clara e indudable a la hora de interpretar dicha historieta, pero a partir de ella también puede adquirir algún significado adicional la presente, "*Calambre*".

La cuestión es la siguiente, en la obra de Heráclito aparece un concepto que él denomina el "*logos* universal". Y precisamente vincula ese *logos* con la "*armonía secreta*" de los contrarios, con la coincidencia de la **vía ascendente y la descendente**. Heráclito considera que la unidad del principio creador no es una unidad

idéntica, sino que contiene la lucha, la discordia, la oposición. Sin embargo la armonía no nacería de la síntesis de los opuestos sino que a la unidad (del mundo, del universo) la concibe como constituida por la tensión misma; la unidad no anula, ni concilia, ni supera el contraste, sino que lo hace ser y entender como contraste. Así, los opuestos están unidos, pero no conciliados: su estado permanente es la guerra.

Dice Heráclito que *"los hombres no saben cómo lo discorde concuerda consigo mismo: armonía de tensiones opuestas, como las del arco y la lira"*. Como las cuerdas del arco y la lira, que se tienden para reunir y apretar unas con otras las extremidades opuestas, así la unidad de la sustancia primordial vincula con el *logos* a los opuestos sin identificarlos, sino más bien oponiéndolos (\*).

También encontramos la siguiente frase: *"de la misma manera que en la circunferencia cada punto es a la vez principio y fin, el mismo camino puede ser recorrido **hacia arriba y hacia abajo**"* (\*).

---

(\*) Citas y extractos de párrafos extraídos de Nicola Abbagnano, *"Historia de la filosofía"* (ed. or. italiana 1946-50 en tres vol.), y tomados de las páginas 31-33 del tomo I de la edición española realizada por Sarpe en 6 vol., Madrid, 1988.

---

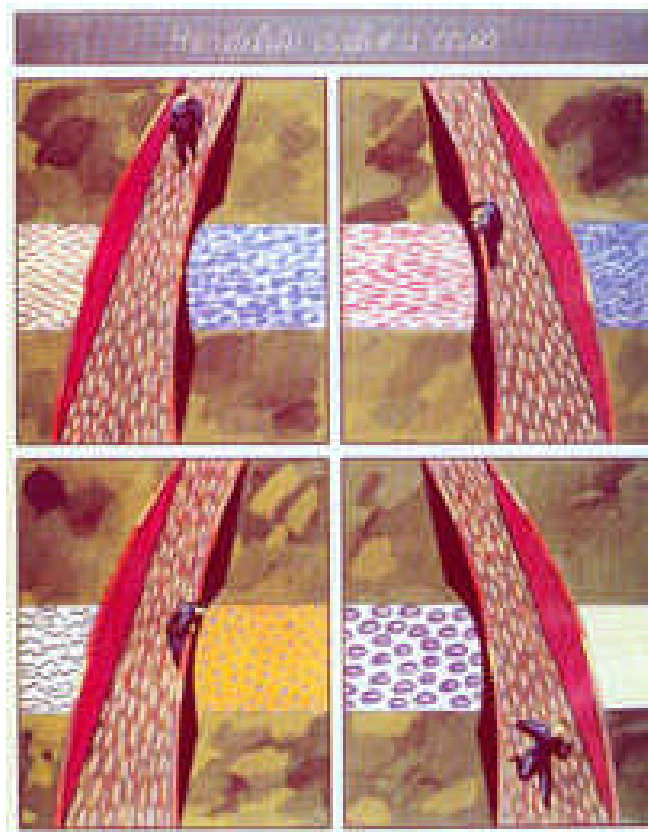
Además cuando escribe sobre el orden de la Naturaleza describe fases de transformaciones (*tropái*) que vendrían a corresponder con diferentes momentos de dos caminos de los elementos, la *"vía hacia abajo"* y la *"vía hacia arriba"*, de donde surgirían los diversos estados de la Naturaleza: el fuego se condensa y se transforma en mar, del mar se genera la tierra; de ésta y del mar salen los vapores; estos se incendian y vuelven a transformarse en fuego. De todo ello deriva Heráclito que todo es uno, y que la justicia de los acontecimientos se manifiesta como contraste y necesidad, como conflicto (*pólemos*) universal, y para describirlo Heráclito recurre en varias versiones a la imagen de las vías o caminos contrapuestos, hacia arriba y hacia abajo, hacia el cielo y hacia la tierra.

Precisamente por todo esto, nos vemos tentados a pensar que las imágenes que OPS nos ofrece en *"Calambre"* puede estar intentando reflejar este concepto heraclitiano.



## [54] "Heráclito vuelve a casa"

(Nº 18-19, Julio/ Agosto- 85, pg 82)



### EXTENSIÓN

Página par.

### REALIZACIÓN

Color. La caja mide 200 x 256 mm.

### TEMA

La transformación de la apariencia de un río tras pasar bajo un puente.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Realizaremos aquí una sucinta descripción de los elementos que aparecen en la cuatro viñetas y trataremos en lo posible de dejar para el apartado *Interpretación* la mayor parte de las consideraciones sobre cómo están organizados. Esto, que parece obvio a estas alturas del estudio, será difícil de respetarlo escrupulosamente, ya que desde un primer momento nos veremos obligados a explicar nuestra versión del concatenamiento de las viñetas, pero trataremos de ceñirnos a los

aspectos más pragmáticos de la acción, dejando para más adelante la comprensión en profundidad que conlleva ésta.

Empezaremos atendiendo a la composición del conjunto de la página. Así lo que primero percibimos es el dominio de una simetría vertical, cuyo eje viene a coincidir con el canalillo vertical del centro. Esto se debe a que en las dos viñetas de la izquierda (la 1ª y 3ª) y en las dos de la derecha (2ª y 4ª), aunque enmarcan prácticamente el mismo escenario, lo hacen variando ligeramente el enfoque.

El escenario que se presenta consiste en la vista picada de un puente que pasa sobre un río. El río atraviesa el encuadre en horizontal, con las dos orillas delimitadas en una línea perfectamente recta. Por lo que se refiere al puente, este atraviesa el encuadre en una vertical ligeramente oblicua, en las viñetas impares hacia la derecha y en las pares hacia la izquierda.

La repetición de la escena durante las cuatro viñetas da como resultado una reiteración visual, teniendo la particularidad de que estar resuelta estableciendo una continuidad visual, al hacer coincidir, por una parte, las líneas de las orillas del río en las viñetas consecutivas horizontalmente, y por otra parte, en las viñetas consecutivas verticalmente, hacer coincidir el final de uno de los dos muros laterales del puente con el inicio del muro de la otra mano en la viñeta inferior: así entre las viñetas 1ª y 3ª coinciden los muros derecho e izquierdo (canalillo por medio) y en las viñetas 2ª y 4ª izquierdo y derecho, siempre respectivamente.

Es así como se consigue en el conjunto de la página un fuerte efecto de continuidad y simetría compositiva.

En cuanto al desglose de la acción que sucede en el escenario descrito viñeta a viñeta, en la primera aparece un personaje que inicia la travesía del puente por el extremo superior, de cara a nosotros. Como nos hallamos ante un plano general las medidas de esta figura sobre el papel se hallan en torno a los 25 mm, lo que no permite que se muestren los rasgos de su rostro, aunque por el aspecto del conjunto parece que se trata de un varón adulto joven de piel blanca pálida (cara y manos). Se le presenta vestido con ropa oscura, aunque de nuevo no se puede precisar más.

En la segunda viñeta el personaje a llegado ya al centro del puente y se asoma al muro izquierdo (para él, según su sentido de marcha, se

trataría del borde derecho), y se nos presenta de pie, con la cabeza inclinada hacia abajo y las dos manos visibles sobre el muro del puente. Según su posición, y al corresponder a la segunda viñeta, este personaje *mira* en dirección al centro de la página.

En la tercera, primera viñeta inferior de la izquierda, el personaje se halla mirando por el otro borde del puente, de tal modo que de nuevo está de cara al eje central de la página. Su posición es similar a la de la viñeta anterior, aunque en esta ocasión sólo se le ve la mano derecha apoyada sobre el puente.

En la cuarta viñeta al personaje se le presenta en actitud de correr hacia el límite inferior del encuadre, mientras va señalando con su brazo derecho hacia el río. La cara, que la vemos casi de frente, aparece con la boca abierta, posiblemente por que va gritando, ya que con la mano izquierda al lado de la cara muestra la postura típica de quien vocea ayudándose de la mano para conseguir una mayor resonancia.

Por otra parte, el río se convierte en el segundo protagonista activo de la historieta. Al estar su visión dividida en dos por el puente en cada una de las cuatro viñetas, nos ofrece ocho fragmentos de su superficie a lo largo de toda la historieta. Pues bien, en cada uno de estos ocho fragmentos manifiesta otras tantas apariencias diferentes en color y textura.

Mencionándolos por orden de aparición, de izquierda a derecha, se nos presentan:

1/ unos guiones, de intervalos y dimensiones regulares, rojos sobre fondo blanco.

2/ unos punteos de pincel combinados con líneas finas medianas y ligeramente curvadas, en azul sobre fondo blanco

3/ unos guiones, esta vez de intervalos y dimensiones más irregulares, anaranjados sobre fondo blanco

4/ líneas continuas y ondulantes blancas sobre fondo azul

5/ líneas cortas y serpenteantes negras sobre fondo blanco

6/ lunares grises azulados sobre fondo amarillo cadmio

7/ óvalos realizados con pincel en líneas irregulares, en horizontal, en tono gris sobre fondo blanco, y por último

8/ líneas ligeramente onduladas realizadas en paralelo entre sí y alineadas con los márgenes de las orillas, en verde pálido sobre fondo blanco.

Podemos comprobar como, aunque las formas que dibujan son diferentes entre sí, en seis casos el fondo es blanco y sólo en dos ocasiones es de otro color. También que las formas dibujadas tienden a establecer una lectura visual en sentido horizontal, contrastando así con la resolución plástica del puente, en el que unos guiones de colores terciarios (de gama cálida, sobre los que destacan unos grises ocre claros) determinan un ritmo vertical oblicuo. Esto supone una fractura radical del ritmo de lectura horizontal al que nos invita el cauce del río, y acentúa así la cisura visual que supone la inserción del puente en una doble verticalidad: la *plana*, en cuanto a recorrido del dibujo de arriba abajo del marco de la viñeta, y la vertical que implica en enfoque *en picado* del punto de vista que se nos ofrece.

## INTERPRETACIÓN

Ya de entrada, por el mero hecho de que tal escena es presentada bajo el título "*Heráclito ...*" adquiere claras connotaciones filosóficas, ya que es de sobra conocida una frase estereotipada que podría ser algo así como que "*no es posible bañarse dos veces en el mismo río*". Esta frase surge sin duda de una sentencia del pensador que reza: "*no es posible meterse dos veces en el mismo río no tocar dos veces una sustancia mortal en el mismo estado; a causa de la velocidad del movimiento todo se dispersa y se recompone de nuevo, todo viene y va*" (\*).

---

(\*) Abbagnano, *op. cit.*, pg 30.

Pues bien, tras la exposición de este pensamiento de Heráclito junto con la mención explícita de su nombre en el título de la historieta, el punto de partida para abordar la interpretación de la escena parece indudable: el asunto de la historieta estará relacionado con el devenir de las cosas, concretado en el fluir de un río. Esta experiencia nos es presentada vicariamente a través de un personaje que descubre que no ya sólo el río fluye, sino que se transforma tras su paso bajo el puente.

Pero es que al contemplar nosotros la escena nos damos cuenta de que el personaje sólo puede llegar a ver una sola transformación, ya que en la viñeta segunda, en la que se asoma por primera vez al río (por su mano derecha, es decir, nuestra izquierda), puede ver una superficie de pequeños guiones rojos sobre un fondo blanco, pero no puede ver que a sus espaldas la superficie muestra (a nosotros pero no a él) unas líneas ondulantes sobre fondo azul (y de nuevo Hockney).

A continuación, precisamente cuando se vuelve en la tercera viñeta a la otra mano, lo que atisba entonces el personaje consiste en una superficie de lunares gris-azulados sobre fondo naranja, mientras que a su espalda, donde había visto unos guiones rojos aparecen ahora unas cortas líneas ondulantes negras.

En la última viñeta, mientras el corre por el puente hacia abajo, han vuelto a cambiar las superficies del río de ambos lados del puente.

Luego el paisaje que nuestro protagonista atisba a cambiado, desde luego, pero ya por dos veces desde que él se asomara en la viñeta anterior: sólo a nosotros nos ha sido dado conocerlo ya que el personaje no tiene la posibilidad, como nosotros, de tener una visión del conjunto de la escena.

Por una parte la historieta nos brinda la oportunidad de reflexionar vicariamente sobre la experiencia a la que accede el personaje a lo largo de estas cuatro viñetas. Pero a su vez la historieta nos abre un camino de reflexión que va más allá de la experiencia de ese personaje anónimo, y es que nosotros mismos no estamos en una situación muy diferente a la de ese protagonista, ya que durante el acto de leer la historieta los datos que podemos manejar son los pocos que el autor nos muestra dentro del encuadre de cada una de las cuatro viñetas. Y en este mero acto de lectura estamos suponiendo varias cosas de las que no podemos tener constancia indubitable.

En ese sentido podemos considerar a esta historieta como una invitación a reflexionar sobre que, si continuamos abriendo el panorama de nuestra experiencia (ya en el mundo real) podríamos llegar al convencimiento de que los datos, la información que nos llega de nuestros sentidos (en el espacio y en el tiempo real, no ya en la ficción de la historieta) es siempre parcial, fragmentaria, y que siempre será posible (aunque sea sólo teóricamente) encontrar un punto de vista que nos brinde una visión más de conjunto.

Este tipo de reflexión ontológica puede tener incluso otra vuelta de tuerca. En realidad, debido a las características del medio (imágenes impresas, fijas, carentes de movimiento) sólo tenemos la intuición (suposición o esperanza) de que la superficie del "río" se mueva, que transcurra deslizándose bajo el puente. Pero en realidad no tenemos ninguna manera de constatarlo con seguridad. De hecho podría suceder que la superficie, a un lado y a otro del puente, simplemente cambiase de apariencia de manera intermitente, sin que se produjese deslizamiento alguno de la masa del "río", como sucede con un montaje cinematográfico, en el que en un parpadeo se puede cambiar la imagen fija por otra igualmente fija también.

De hecho, nos parece que existe mucha semejanza entre estos dibujos de la superficie del río con los diseños textiles para telas, y así podríamos tomar también el "río" como una cinta de tela continua en la que se suceden distintos diseños (diseños que por otra parte nos siguen evocando a los del estilo de Hockney).

## SERIE "COMERCIOS"

Esta serie, como la anterior, se inscribe en el género de variantes del modelo de historieta en color ya típico de este autor. Por todo ello sólo incidiremos aquí en las características diferenciadoras de esta serie y obviaremos la enumeración del resto por suponerlas ya sabidas.

En esta serie se vuelve a presentar en una doble página consecutiva, par/ impar, que sólo se había visto rota en la anterior que habíamos denominado "*Cuartetos*".

A este respecto indicaremos ahora que la decisión de agrupar bajo el epígrafe "*Comercios*" a estos tres pares de "historietas" se debe sencillamente al encabezamiento que OPS elige para cada una de ellas: "*Peluquería*"-"*Tintorería*", "*Lechería*"-"*Carbonería*", y "*Frutería*"-"*Carnicería*".

Como es fácil de concluir, parece que OPS pretende vincular pares de contrarios o complementarios: el pelo (del cuerpo propio) con la ropa que lo envuelve (al cuerpo); además del contraste cromático, se nos presenta la leche como alimento y producto orgánico en contraste con el carbón, mineral que nos sirve para calentarnos desde el exterior; y la fruta y la carne, de nuevo un contraste cromático radical (verde-rojo), ya que se trata de complementarios, además de proceder de diferentes reinos de la naturaleza, el vegetal y el animal.

La organización del viñetaje es igual en las dos primeras entregas y cambia en la última. Este diseño del viñetaje no persigue un fin narrativo, como suele ser normal, sino descriptivo, y su diseño parece estar más emparentado con las pinturas polípticas, incluso con los retablos, más que con algún tipo de historieta. De hecho, y especialmente en el caso particular de "*Lechería*", el diseño de la parte inferior (que pasa de tener en los otros casos tres viñetas o "paneles") como un solo panel en horizontal recuerda la *predela* típica de los retablos, es decir, la así llamada parte inferior de los retablos, parte en la que originariamente se apoyaban estos.

Y aunque los retablos tienen un origen y desarrollo emparentado con la pintura religiosa (que ha caído en desuso) subsisten algunos ejemplos en la pintura moderna que poseen temática profana. Así, en el s.XIX pintores simbolistas o los *nazarenos* emplean este género

(Moreau en "*Vida de la Humanidad*"; Rossetti en "*Doncella bienaventurada*"); y ya en el s.XX podemos encontrar obras que si bien no se pueden llamar retablos, sí que están emparentados con su esencia (la manera en cómo diseña Chagall las vidrieras para la sinagoga del Medical Center Hadasha de Jerusalem; o el modo en cómo los yuxtapone Rothko, en los muros de paneles pintados de la *Chapel Paintings* de Houston, Tejas).

La tercera entrega, "*Frutería*"-"*Carnicería*", rompe con el esquema de las anteriores y ambas láminas están resueltas en díptico, dedicando la imagen de la izquierda a un motivo resuelto en grisalla y el de la derecha en colores vivos.

Por último, la aparición de esta serie es muy compacta en el tiempo, ya que es la última en aparecer y una de las más cortas: "*Peluquería*"-"*Tintorería*" lo hace en el MADRIZ nº27, "*Lechería*"-"*Carbonería*" en el nº29 y la última de la serie, "*Frutería*"-"*Carnicería*", lo hace en el nº32. Ésta será la última en color de OPS, aunque no en blanco y negro, ya que en el MADRIZ nº33 aparecerá el dúo "*Incineraria-Madroño de Atenas (falso chopo)*", correspondiente a la serie "*El Jardín Botánico*" con el que, lógicamente, se cierra el ciclo de colaboraciones de OPS en la revista.

Pasamos ya al análisis particular de cada una de ellas:



## [55] "Peluquería / Tintorería"

(Nº 27, Mayo- 86, pgs. 36 y 37)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja: 200 x 266 mm.

### TEMA

Sugerencias visuales del autor en torno o a partir de la denominación y la actividad de un determinado servicio comercial, en este caso se sirve del par "*Peluquería*" y "*Tintorería*".

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Ya hemos mencionado como evocan estas composiciones la organización de los retablos polípticos. En estos dos casos la organización parte de una cenefa superior donde aparece el título en una tipografía de palo seco en ancho grueso o *bold*. En "*Peluquería*" además los tipos tienen sombra, lo que les confiere cierta sensación de volumen. En el caso de "*Tintorería*" la tipografía tiene un eco de la utilizada para los embalajes, como es el caso de la "O", diseñada para poder ser entintada a través de una máscara.

En lo concerniente a las imágenes, éstas se distribuyen sobre una rejilla base que divide el rectángulo de la caja restante en nueve módulos, que dan lugar a la viñeta o panel de medidas mínimas. En los dos páginas los módulos 2º y 5º, situadas en la misma vertical, están fundidas, dando lugar a una viñeta alargada que, al ocupar el centro y ser la de mayor superficie, se erige como la viñeta principal, alrededor de la cual giran el resto, que están compuestas por un sólo módulo.

En "*Peluquería*" el panel principal nos muestra una escena de la actividad típica de un peluquero que está arreglando el pelo de un cliente. La escena podría pasar por normal si no fuera porque la cabellera del cliente posee un volumen enorme, algo más del doble de la altura de su cabeza, y tiene forma de pájaro.

En el resto de paneles-viñeta, siete, se nos muestran diversos *cortes de pelo* de otros tantos personajes de los que se nos muestra un plano corto de la cabeza (lo que para las artes plásticas llamamos *busto*). Los cabellos de estos personajes adquieren diversas formas figurativas: una cabeza de caballo, una botella, una pistola, una mano, una bota, una furgoneta y una escalera (hemos elegido seguir el sentido de lectura en "*U*" rodeando el panel central).

Los bustos de tres personajes están dispuestos de arriba abajo, tres a la izquierda, otros tres a la derecha, y uno abajo en el centro. Los situados a la izquierda miran hacia la izquierda también, ofreciéndonos su perfil, así como los de la derecha miran para derecha. De tal modo que los seis miran *hacia fuera* de la página. El personaje de abajo en el centro, está situado de cara y mira de frente, aunque con la mirada ligeramente desviada de la nuestra, como si mirase hacia nuestro hombro derecho.

El color de fondo de todos los paneles, incluido el del titular, es el de un vivo amarillo verdoso, que domina la página y sobre el que destacan recortándose los bustos oscuros de las figuras.

En "*Tintorería*" se vuelve a repetir el esquema compositivo de la página anterior, creándose una rejilla base de 3x3 viñetas-módulo de las que la 2ª y 5ª, de nuevo, se unen para componer una viñeta central alargada, en torno a la cual girará la atención de la historieta.

Sin embargo, en cuanto a los contenidos (y nos vemos obligados a adelantar nuestra interpretación a este respecto), esta composición

difiere bastante de la anterior en sus objetivos. Y esto es así porque, si bien en "*Peluquería*" la viñeta central se empleaba en mostrar la actividad propia del oficio y en las viñetas-módulo se desplegaba una especie de pequeño catálogo de posibles peinados, en esta ocasión ni se ilustra con algún momento de la actividad profesional ni el "*catálogo*" visual que se despliega en las viñetas sencillas tiene que ver directamente con algún resultado "real" del servicio *tintorería*. Sino que más bien a este se le toma como un punto de partida para fantasear sugerentes posibilidades *coloristas* de cómo podrían ser las cosas si tuviésemos (si tuviera el autor) el poder de *entintar* el mundo (cuya imagen, por cierto, aparece en el cuarto módulo representado en la imagen de nuestro planeta).

Y así, el autor nos muestra en la viñeta central un posible ejemplo de cómo podría resultar una persona después de un "*pase*" por esta fabulosa tintorería, cuyos resultados no sólo afectan a sus ropas, sino que también se extienden a su piel. En el resto de viñetas-módulo se presentan los posibles efectos producidos sobre una vaca, el planeta, una cabeza, los efluvios de un volcán (no se ve afectado el monte), una planta doméstica (no afecta al tiesto), una bandera y un racimo de uvas.

## INTERPRETACIÓN

Una primera reflexión en torno al conjunto de la doble página. Si aparte de la relación primaria que se da en la relación de dos actividades del sector servicios, como lo son la peluquería y la tintorería, queremos encontrar alguna otra, más escondida, podríamos pensar que OPS pretende vincular, a su través, pares de complementarios: uno de los servicios se ocupa del pelo (que es un producto del propio cuerpo), mientras en el otro caso se ocupa de la ropa que lo envuelve (al cuerpo).

En cuanto a un comentario ya específico de "*Peluquería*" diremos que nos inspira dos tipos de relaciones, una de índole textual-verbal y otra de índole visual.

La primera se debe a la posible existencia, implícita en todo caso, de un juego de palabras que daría a partir del encabezamiento, *peluquería* > *pelu-quería* > *pelo-quería*. Esta posibilidad nos viene sugerida por el contenido visual de la historieta que, desde luego a riesgo de excedernos en nuestra interpretación, da pie a especular con la credibilidad de esta propuesta.

La sugerencia visual que se nos presenta está basada en la correspondencia entre el carácter de lo representado en el cabello y los rasgos de personalidad que se dibujan en el rostro respectivo. Quizá el más claro es el que se da en el personaje que con su cabello tiene esculpida una botella a la par que se le representa con la nariz roja, indicio típico de otro tipo de *afición a la botella*. Asimismo en la primer viñeta encontramos un personaje que, teniendo modelada la cabeza de un caballo, expresa en su cara cierta tensión (¿risueña!) que le hace enseñar la dentadura en una actitud que pudiera ser también equina. Esta consonancia expresaría una similitud de carácter más psicológico que puramente formal.

De correspondencia formal, entre los rasgos físicos del rostro y lo reproducido en/ con el pelo, se dan los casos claros del personaje de la furgoneta y del de la bota. Sin embargo la ocurrencia que se manifiesta en el de la escalera nos parece, de nuevo, de índole psicológica, si es que entendemos la escalera como una *cuadriculación* (más apropiado sería decir *cubicación*) de la mente.

Estas consonancias entre el aspecto físico y la expresión de la personalidad a su través se han utilizado desde antiguo en las artes plásticas figurativas y, desde luego, en nuestra época contemporánea, especialmente en las creaciones humorísticas y caricaturescas. En sí mismo constituye un recurso descriptivo de la personalidad del retratado (pudiendo tratarse de una persona real o bien de una encarnación imaginaria que encarne una tipología psicológica determinada). A dicho recurso se le conoce como mimetismo.

Por mencionar uno de los primeros ejemplos que se nos vinieron a la memoria citaremos, por ser de nuestra época y de muy amplio conocimiento, el mimetismo que se nos establece en las primeras escenas de la película "*101 dálmatas*" (de la factoría Walt Disney, 1961) entre una serie de personajes que desfilan por la calle, todos acompañados de algún tipo de perro: no se puede saber bien si sucede que a cada tipo de persona (que viene manifestado simbólicamente por sus rasgos físicos) ha buscado un can que le correspondiera o si sucede al revés, que cada chucho se halla hecho adoptar por alguna persona que se les asemejase.

Por lo que atañe a "*Tintorería*" lo primero que advertimos es en torno a su resolución plástica es que el recurso de no hacer coincidir las manchas de color con las líneas del dibujo (manchas que por tanto no

se utilizan para modelar los volúmenes) nos recuerda resultados similares en obras *pop-art*.

Y en segundo lugar nos referiremos a que el planteamiento de la historieta nos recuerda al de un tipo de técnicas que se emplean en las metodologías para el desarrollo de la creatividad, y que suelen denominarse **escenarios hipotéticos** o **escenarios fantasiosos**. De cualquier modo el juego suele desarrollarse a partir de una formulación del tipo: "*si el mundo fuese una tintorería ...*", por poner un ejemplo adaptado a este caso particular (\*).

---

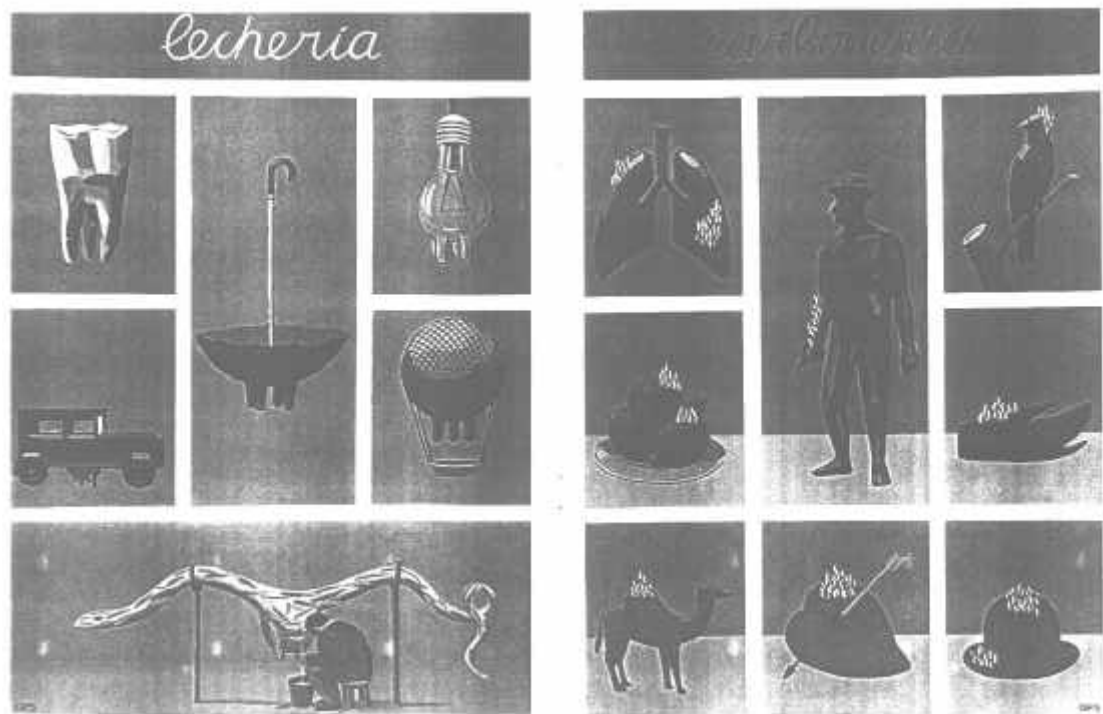
(\*) Ejercicios que se pueden encontrar en diversas fuentes de entre las cuales mencionaremos el libro "*Pedagogía de la creatividad*", de Michel Fustier, edición española de Ed. Index, Madrid, 1975 (pgs 208-210).

---

Por último creemos interesante observar cómo, a pesar de los colores vivos que el autor emplea en esta historieta, el resultado global sigue produciendo cierta tensión entre inquietante y misteriosa, como sucede en prácticamente el resto de las obras de OPS. Desde luego en este caso, aún evitando el tenebrismo y siendo una de las más coloristas, sigue sin ser una obra que, por expresarlo de algún modo, admitiese su lectura mientras escuchásemos la en otros tiempos conocida canción de Marisol: "*la vida es de colooooor ...*".

## [56] "Lechería / Carbonería"

(Nº 29, Julio/ Agosto- 86, pgs. 32 y 33)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja: 200 x 270 mm.

### TEMA

Se presenta un contraste entre los motivos que se desarrollan a partir del concepto *teta/ leche*, por un lado, y por otro de la noción *carbón/ fuego*.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

El esquema básico sobre el que se diseña el viñetaje es igual al de la pareja de obras anteriores, "*Peluquería*" - "*Tintorería*", aunque en este caso se dan dos particularidades: en "*Lechería*" se funden los tres espacios-módulo de la última línea y en esta pareja de historietas se cambian los caracteres tipográficos de los titulares por otros caligráficos.

En cuanto a esto último, la caligrafía con la que se resuelven los titulares es del tipo de los manuales escolares, recurso gráfico que el autor ya ha empleado en ocasiones anteriores. Además en cada página esta caligrafía tiene un color de acorde con el concepto al que se refiere, y así *lechería* aparece escrito en blanco, sobre fondo gris sepia, mientras que *carbonería* lo hace en negro sobre fondo tierra tostada.

Por lo que se refiere a la fusión de las tres viñetas-base en el caso particular de "*Lechería*", el diseño de la parte inferior pasa así de tener tres viñetas o "paneles", tanto en los casos anteriores como en el de "*Carbonería*" que le acompaña, a tener una sola viñeta apaisada. Este diseño de viñetaje recuerda la *predela* típica de los retablos que solían poseer un solo panel en horizontal en parte inferior de los retablos, parte en la que originariamente se apoyaban estos.

Quizá se pueda encontrar aún una tercera diferencia con respecto a la pareja anterior, aunque esta haría referencia al contenido de las viñetas verticales del centro de página. Y es que, si bien en las anteriores la importancia de la imagen que se contenía en tal viñeta no sólo estaba justificada por el lugar en el que se ubica, sino también porque en ella se representaba una escena cualitativamente significativa para la comprensión de la historieta, para establecer las relaciones entre las diversas imágenes, en el caso de "*Lechería*" la imagen representada en ese lugar no está imbuida de una especial significación con respecto a las demás.

Es decir, esa imagen, el *paraguas-ubre*, posee el mismo tipo de connotación que las representadas en el resto de viñetas. Su ubicación en esa viñeta central parece pues obedecer más a una decisión compositiva (son de constitución vertical) que no implica el que se le otorgue otro tipo de especial denotación. No sucede así con la figura central del *hombre de carbón*, que como en los casos anteriores de "*Peluquería*"-"*Tintorería*", concentran en torno a sí el sentido de la lectura.

## INTERPRETACIÓN

El *leitmotiv* que parece presidir la doble página parece basarse en establecer una dualidad de contrastes, pero estas diferencias son más de carácter conceptual que visual.

Así, aparte del contraste-oposición visual de los titulares, no se dan apenas otros contrastes cromáticos explícitos: los únicos elementos

blancos que aparecen en "*Lechería*" corresponden a sólo dos imágenes, las de la muela (1ª viñeta) y la bombilla (3ª viñeta). En el resto los componentes blancos que aparecen son fragmentarios y anecdóticos: la vara central del paraguas (que, eso sí, coincide y marca el eje central de toda la composición), la luna delantera del coche (en la 4ª viñeta), y la pequeña superficie que se enseña en la cata de leche de la gran serpiente en la viñeta inferior.

De hecho en el resto de imágenes predomina el negro, a excepción de la mencionada gran serpiente, que está resuelta de modo colorista (cortas pinceladas azules, rojas y naranjas, sobre fondo amarillo). La presencia de la blanca leche se hace presente por tanto de manera elíptica, a través de las figuras en forma de ubre.

En el caso de "*Carbonería*" las figuras están resueltas en tonos grises-negros que sí corresponden visualmente a la representación del carbón.

En ambas láminas se ha elegido como fondo un color que contrastase con el de las figuras, y ambos son similares ya que corresponden a una gama cálida de los colores terrosos. En "*Lechería*" se utiliza un gris a partir de un tono de *tierra siena*, mientras que en "*Carbonería*" es un tono de sombra tostada. También entre ambos se establece un nexo de conexión o transición cromática, y esto se logra a través de una franja de color tierra anaranjada que sirve como suelo en la viñeta alargada (en "*Lechería*") y de dos franjas de *gris siena* claro que, en esta ocasión, se extienden fragmentadas en viñetas-base a lo largo de dos filas de viñetas (la del medio y la inferior).

Pero debemos considerar que además del contraste cromático, se nos presentan estos elementos protagonistas como un par de principios antitéticos/ complementarios. Así la leche es un líquido que nos sirve como alimento (por su ingestión obtenemos, por ejemplo, calorías y por tanto energía para vivir) y que tiene un origen orgánico; el carbón, en contraste, tiene un origen mineral, pero también contribuye a que podamos vivir debido a la energía que contiene y que la extraemos por combustión obteniendo calor, esta vez exógeno a nuestro cuerpo.

La noción de *calor/ energía* es expresada aquí por medio de la representación de pequeñas llamas sobre limitadas superficies de las figuras que se nos muestran.



Las figuras que se nos reproducen en "*Lechería*" corresponden a objetos diversos que o bien contienen en su misma figura una similitud formal con las típicas ubres vacunas (caso de la muela en la 1ª viñeta), o bien a esas figuras se les añade esa forma de ubre. A este último caso pertenecen la mayor parte de las imágenes: el paraguas abierto boca abajo, la bombilla, y el globo. Como se puede comprobar estos tres elementos tienen en común el que sus figuras están constituidas por formas esféricas y, por tanto, pueden evocar fácilmente el conjunto de las ubres de vaca. No sucede tanto en el caso de la gran serpiente, aunque se le saca partido a las ondulaciones de su cuerpo. Para terminar, el único caso en el que la adicción se ve más forzada se da en el del coche, en la 4ª viñeta.

Se puede encontrar en esta *colección* de objetos una relación más estrecha con la tradición dadaísta-surreal que en otras *acumulaciones* del autor en el presente estudio. Esto es así debido a que, a excepción hecha de la gran serpiente, estos objetos nos evocan enseguida los *objects-trouvés* o, mejor aún, los objetos manipulados de tal tradición. Pero también porque además están contenidos en esta historieta o retablo otros conceptos como los del azar, el humor, el sueño o lo maravilloso, por citar los más evidentes.

Y mencionamos retablo, de nuevo, porque nos hallamos ante lo que bien pudiera tratarse de una reproducción "*representada*" de un retablo de objetos "reales", que existen o han existido en algún tiempo y lugar. Como si OPS no hubiera hecho sino levantar acta, dar testimonio de la existencia de tales objetos, al modo en como lo hacen los arqueólogos, por ejemplo.

En este acopio de objetos diversos y casi todos manipulados (la muela es la excepción) está latente la potencia de lo aleatorio, lo impremeditado, lo casual, y rompiendo así con el hilo narrativo convencional viene a subvertir el *orden* y la *lógica* (o deberíamos decir el orden lógico) habituales en nuestro entorno cotidiano (pues ¿no lo anuncia aquí así la *subversión* del paraguas?).

Por lo que se refiere a "*Carbonería*", al contrario de lo que sucede en la anterior página, las figuras que se combinan aquí nos remiten en su mayoría al mundo de lo orgánico, de lo animal, o de otra manera, de lo vivo, de lo animado, bien sea mediante la representación de un cuerpo entero o de un fragmento. Aunque también como en la anterior, en este retablo-historieta se da una excepción: la de un sombrero bombín (muy magrittiano).

Las figuras representadas son las siguientes: ocupando la viñeta vertical del centro, y esta vez vuelve a recobrar importancia significativa, nos encontramos con la figura de un hombre, desnudo pero portando un sombrero en su cabeza y una pistola en su mano derecha. Precisamente ese brazo derecho es la zona donde se le representan las llamas.

En torno a esa figura central se disponen los siguientes elementos: unos pulmones humanos (cada uno de ellos presenta una zona ardiente); sobre un plato aparecen una especie de cocos, cuatro, que bien pudieran ser tomados por unos pechos de mujer debido a unas protuberancias que sugieren pezones (llamas en dos de ellos); un dromedario (llamas en lo alto de su giba); un corazón inclinado y atravesado por una flecha que no es de carbón (llamas en la aurícula más alta); un sombrero tipo bombín (llamas en el ala izquierda y en lo alto); una mano derecha que aparece tumbada con los dedos hacia la derecha (llamas sobre la base del dedo pulgar); y un ave (¿quizá una paloma?) posada sobre una rama de un tronco talado que no está carbonizado (llamas sobre la cabeza).

Si en el caso anterior la relación con lo anunciado en el título se transmitía elípticamente mediante la manifestación de las ubres, en el caso presente la relación se establece debido al modo en cómo se representan la mayor parte de las figuras, ya lo hemos mencionado, en negro, como si se tratasen de grisallas talladas en carbón.

Se nos ofrece, por tanto, una oposición en los términos, la expresión visual de dos conceptos antitéticos: lo mineral con lo animal, lo inanimado con lo animado, lo que no tiene aliento propio con lo que lo tiene. Y también se podría formular de este modo: se combina aquí aquello que produce y consume energía con aquello que contiene energía en estado latente.

Sin embargo, paradójicamente, ambos mundos, ambos reinos están relacionados ya que el origen geológico del carbón se halla en lo que en otro tiempo fue materia vegetal, pero también orgánica. Podemos entender así este mineral como una fosilización de lo vivo en el transcurso del tiempo.

A esto debemos agregar el hecho de que estas grisallas sean representadas con alguna zona *en llamas*; pequeñas llamas que transmiten, más que un siniestro violento, una consumición de energías, un ardor de lo viviente.

Esto nos lleva a la convicción de que nos hallamos de nuevo ante una obra alegórica. Y en pocas ocasiones encajará tan bien su definición: la representación personificada de conceptos mediante imágenes figurativas.

Podríamos decir que nos hallamos ante un retablo que en su conjunto evoca un *Vanitas*, mas con un cierto sentido paradójico. La tipología genérica del bodegón o *naturaleza muerta* (no vamos a entrar aquí en su diferenciación) posee un carácter alegórico por antonomasia.

Y si tomamos la definición del género particular del *Vanitas*, dentro de las naturalezas muertas, según la cual en ellas se ofrece una representación de las riquezas de la naturaleza y de las actividades humanas como elementos evocadores del triunfo de la Muerte, entonces no nos debe de caber ninguna duda sobre el sentido alegórico de la obra ante la que nos encontramos.

Pues ¿qué mayor intencionalidad evocadora sobre el paso del tiempo, sobre la muerte y la vida, podemos encontrar al hallarnos frente a un mineral, ante una piedra?. Acudamos una vez más a consultar la tradición iconográfica simbólica.

Proverbialmente se le ha otorgado a lo mineral, a lo geológico encarnado en piedra, un valor simbólico correspondiente al paso del tiempo y a la eternidad, "*sobre la vida y la muerte, sobre la evolución de las especies y su petrificación*" (Cirlot: 208).

A este propósito no nos debe pasar desapercibida la imagen del corazón atravesado por la flecha que aparece en la viñeta central de la fila inferior. Incluso esa situación no ha de ser tomada como casual.

Esto lo decimos porque la simbología toma al corazón el punto donde se concentra la idea de la vida humana: situado entre la cabeza y el sexo, según nuestro esquema corporal, "*adquiere el privilegio de concentrar en cierto modo la idea de los otros dos*" (Cirlot: 145). Y así "*el corazón era la única víscera que los egipcios dejaban en el interior de la momia, como centro necesario al cuerpo para la eternidad (todo centro es símbolo de eternidad, dado que el tiempo es el movimiento externo de la rueda de las cosas y, en medio, se halla el "motor inmóvil" según Aristóteles)*" (Cirlot: 145. El subrayado es nuestro).

El hecho de que además se presente atravesado por una flecha le añade un carácter fálico innegable, otorgándole al conjunto un sentido de renovación vital, de reproducción de la vida en potencia. Este sentido fálico, y que por tanto expresa regeneración, de esta imagen es especialmente significativa cuando se presenta "*contrapuesta aun símbolo del "centro" y de carácter femenino como el corazón. **La flecha clavada en éste es un símbolo de conjunción***" (Cirlot: 205. El subrayado es nuestro).

## [57] "Frutería / Carnicería"

(Nº 32, Noviembre- 86, pgs. 34 y 35)



### EXTENSIÓN

Dos páginas enfrentadas.

### REALIZACIÓN

Color. Caja: 200 x 261 mm.

### TEMA

En esta ocasión se sirve el autor del dúo *fruta/ carne* para exponer a su través nociones de contrario/ complementario que van desde lo formal hasta lo conceptual.

### ANÁLISIS COMPOSITIVO

Para comenzar en "*Frutería*"-"*Carnicería*", rompe con el esquema de las anteriores y ambas láminas están resueltas en díptico, dedicando la imagen de la izquierda a un motivo resuelto en grisalla (al menos en apariencia) y el de la derecha en colores vivos.

En todos los casos el color de fondo de las viñetas es negro, a excepción de una estrecha franja horizontal en la parte inferior de cada viñeta, mediante la que se representa el suelo sobre el que se

asienta la composición. En las dos viñetas de la frutería el color de esa franja es gris ocre, mientras que en el de la carnicería es un gris metálico.

Además, en el caso de la frutería la composición parece apoyarse en ese suelo, ya que un sombreado gris-verdoso realizado a pincel, sin retoques ni fundidos, así nos lo representa al interponerse las figuras a la sombra. Por el contrario, en el caso de la carnicería, se nos presentan los elementos colgados de una barra (de color gris metálico también) y el sombreado inferior no interfiere con los elementos protagonistas.

Así pues, volviendo al asunto del colorido, el autor establece ya desde el principio un doble paralelismo de contrastes entre los motivos duales (par de pares) de la fruta y la carne. En primer lugar fijando un contraste cromático radical entre las zonas izquierda y derecha de cada página que corresponden a grises y colores vivos respectivamente. Y en segundo lugar creando dos campos, uno en cada página que tiene como eje de simetría el plegado central, que se corresponden con la oposición de complementarios cromáticos *verde/rojo*, y que además representan procedencias de diferentes reinos de la naturaleza, el vegetal y el animal, lo botánico y lo orgánico.

Si nos ocupamos de las dos viñetas en grisalla, a la izquierda de cada página, observaremos que OPS no los ha resuelto realmente en tonos de grises, es decir, en mixturas de blanco y negro "puros", sino que lo ha hecho es forzar hasta su mínima expresión la intensidad cromática de unos elementos que ya de por sí no la contienen en demasía. El ejemplo es claro en el caso de la página impar, la carnicería, en la que aparece una composición *escultórica* de huesos. En el caso de la frutería (a la que habría que añadir hortalizas) aparece una composición, también muy *escultórica*, formada por espárragos, berenjena, pepino, calabacín, pimiento, ajo puerro y cebolleta roja. Todos estos elementos mantienen poco contraste cromático entre sí, manteniéndose en una franja tonal bastante similar.

En oposición a estas dos viñetas se presentan las otras dos, situadas a la derecha de cada página, en las que se nos muestran elementos que contienen una mayor intensidad de colores. En el caso de la frutería se nos ofrece una composición de frutas que contrastan mucho en sus valores cromáticos entre los que distinguimos (o creemos reconocer) plátanos, pomelo, pera, ciruela, uvas rojas, naranja, limón, piña y una rodaja de melón (?), entre otros.

En la viñeta correspondiente de la carnicería se nos presentan elementos con una elevada intensidad cromática, pero que sin embargo mantienen entre sí semejanza, y no contraste, de color: todos se mantienen en torno a una gama de *rojo carne*. Y así podemos distinguir formas de jamón, embutidos y una pieza grande de carne roja (quizá una pata de vacuno).

### INTERPRETACIÓN

La relación más primaria de estas imágenes se presenta, desde luego, con respecto a la tradición de los bodegones. Este interés no es nuevo por parte de OPS, aunque sí lo es la forma en cómo lo trata.

Si analizáramos la página de la izquierda aisladamente, la frutería, podríamos creer que OPS desarrolla en ella un motivo puramente formalista. Y no nos cabe duda que hay un interés *formal* tanto en esa página como en la siguiente, pero el hecho de que se introduzca el tema de la carnicería da un sesgo muy particular a cualquier intento de interpretación del conjunto.

Y esto es debido a que este tipo de *naturaleza muerta* aparece la carne, que no es un producto de la naturaleza en el sentido en como podemos conceptuar la fruta o las hortalizas, sino que nos hallamos ante un elemento característico de los seres vivos, de los animales, o si se prefiere, de la vida orgánica. Presentada así, despiezada, como en una carnicería, contiene una fuerte alusión a la vez a la vida y a la muerte: un cuerpo que no hace mucho tiempo (sino estaría putrefacta la carne) estaba vivo y que ahora vemos inánime.

Estas imágenes vienen a entroncar así con una tradición en el arte de naturalezas muertas en las que se introducen, entre otros elementos, animales muertos. Lo más normal es que estos tengan relación directa con la caza, pero su intencionalidad traspasa el mero interés cinegético para convertirse en una alegoría sobre la vida y la muerte.

Así pues nos encontramos ante una variante del género *vánitas* que además aparece aquí combinada con otra tradición temática afín como lo es la de representar, desde el manierismo, los cadáveres de animales muertos, un matadero, o incluso el de un ser humano (enseguida se nos ocurren dos obras de Rembrandt que ilustran esta idea perfectamente: "*El buey desollado*" y "*Lección de anatomía del doctor Tulp*") (\*).

(\*) Existen otras versiones del mismo tema realizadas por Rembrandt en diferentes momentos de su producción. Por ejemplo, del buey desollado existe, al menos, una versión anterior a la más conocida (1655, Museo del Louvre) fue pintada a finales de la década de 1640 (Art Gallery, Glasgow). De todos modos un siglo antes ya podemos encontrar otras obras que plasmen escenas de *carnicería*, y que ejemplifican el gusto manierista por el *pathos*, como es el caso de "*Despacho de una carnicería*" (Pieter Aertsen, 1551, Universidad de Upsala) o "*El cerdo descuartizado*" (Joachim Beuckelaer, 1563, Wallraf-Richard Mus., Colonia).

Nos hallamos pues ante un bodegón, una naturaleza muerta compuesta por unos elementos inanimados, tanto las piezas de carne como la fruta, que tienen el factor común de formar parte de nuestra dieta, son parte de los alimentos que necesitamos para vivir, algo que siendo ya evidente de por sí queda resaltado por la forma de presentárnoslos, como un pequeño conglomerado escenográfico del correspondiente establecimiento comercial, y explicitado además en el título.

Y precisamente en la medida en la que estos elementos nos son cotidianos y familiares, al presentárnoslos descontextualizados se convierten en alegoría de la vida cotidiana, en *vanitas* que puede provocarnos el inicio de un proceso de reflexión sobre la frugalidad de la vida (y por tanto sobre la constante presencia implícita de la muerte). Es en este sentido en el que puede interpretarse una llamada de atención sobre el posible goce y disfrute de los bienes a los que podamos acceder.

### **OBSERVACIONES**

Ahondando en esta línea de interpretación el dualismo que se nos presenta en la frutería nos evoca el recuerdo literario de los *alimentos terrestres* de Gide ("*Les nourritures terrestres*") en donde se nos exhorta al cultivo de los sentidos frente a la falsa vida puritana. De donde esa falsa vida puritana podría estar aquí encarnada por las hortalizas, en gris, mientras que las frutas coloristas vendrían a simbolizar el sentido hedonista de la vida.

A su vez la página de la carnicería podríamos interpretarla como una alusión al goce carnal, en la medida en la que huesos y carne, el cuerpo, los concebimos como sustento y canal de nuestros sentidos, de nuestra mente.



## El conjunto de las obras de OPS

**L**a mayor parte de estas obras que acabamos de analizar, OPS, Andrés Rábago, las construye tomando como motivo central la aplicación de un recurso retórico sobre el carácter visual de un ser u objeto, poniéndolo en relación con otro o con su denominación lingüística. Estos procedimientos suelen tener que ver con paralelismos visuales, analogías o concordancias formales que se pueden encontrar entre pares de seres/objetos disimilares. En especial, esto es evidente en las series con lema, *Bestiarium Matritense* y *Jardín Botánico*, aunque también se puede detectar en el resto de series, al menos en construcciones parciales.

Así, por ejemplo, en [34] *Alpargato* y *Murcielaguas*, encontramos dos modos semejantes de generar la obra, pero que difieren en el origen. En la primera nos encontramos con una causa de cacofonía verbal, entre *alpargata* y *gata/gato* que da origen a esa sugerente mixtura de zapatilla animal (y *animada*). Mientras que, en la segunda, nos encontramos con que el paralelismo es de índole visual, al proponernos la relación formal que se da entre un murciélago con las alas extendidas y un paraguas abierto (semejanza que se cumple mejor en el mundo bidimensional del papel que en el espacio tridimensional, ya que dudamos que, en la escena que se nos muestra en la figura tres, se efectuara la protección de la lluvia de una manera eficiente).

En otras ocasiones, las concordancias se nos generan mostrándonos pares de opuestos, como en [48] *Claroscuro* (día-noche, sol-luna, blanco-negro) o en todas las oposiciones que se desarrollan en la serie *Comercios*.

En cualquier caso, observamos un interés en OPS por reinterpretar o, sencillamente, aludir a paradigmas de la iconografía simbólica de nuestra cultura (que podemos resumir con el adjetivo de *clásica*, aunque esté en desuso por, presuntamente, políticamente incorrecto).

Así, encontraremos alusiones a las metáforas del río como el *transcurrir de la vida* (en [31] y [54]; la corona de espinas como *pasión/sufrimiento* –de Cristo– (en [43]); la *herida luminosa* teresiana trasplantada y combinada con el *camino de luz del artista/poeta* (en [46]); las tres edades del hombre transportadas al *circo de la vida* (en

[48]); el explícito *pozo de los deseos* (en [52]) o las naturalezas muertas/vivas de [57].

Como también habremos tenido la oportunidad de comprobar, es frecuente que OPS agrupe las historietas en series fácilmente identificables no sólo debido al hecho de que las pueda presentar bajo un mismo lema, sino a que también comparten un denominador común, ya sea una misma pauta visual o una serie de *leitmotiv* semejantes que den origen a las diferentes obras.

La excepción es la primera serie que presentamos bajo el epígrafe de *Historietas*, en la que agrupamos por nuestra cuenta y riesgo las que, curiosamente, resultan responder más claramente a la estructura típica de la historieta. En contraste con ellas, en el resto de series o bien se juega más con la estructura de cierto tipo de ilustraciones (de la enciclopedia, series *Bestiarium matritense* y *Jardín botánico*), o bien emplea una estructura de viñetaje mínima (cuatro viñetas casi cuadradas por página en las series *Color* y *Cuarteles* (\*), dos alargadas por página en la serie *Comercios*).

---

(\*) Esta estructura que divide la superficie dedicada al dibujo en cuatro cuarterones está relacionada con ciertas obras de Magritte, como se señalará más adelante.

---

En cualquier caso, es una pauta común el hecho de que en todas estas obras no se siga un guión narrativo al uso. Quizá la única que se acerca a una historieta narrativa sea la primera de las *Historietas*, [29] *En las afueras*, en el sentido de que la secuencia de viñetas presenta una acción que la protagoniza un mismo personaje y que se desarrolla en un espacio y un tiempo correlativo y homogéneo, aunque el significado de todo ello nos resulte críptico.

De todos modos, en una obra como [31] *La ría*, aunque también se desarrolle en un espacio y tiempo correlativo, el conjunto no se percibe como una narración de unos acontecimientos, sino como la descripción de un ámbito irreal, mitológico en lo visual, tal vez onírico (obteniendo ámbitos *metafísicos*, como ya mencionaremos).

### **Algunas referencias manifiestas en las obras de OPS**

Puntualizaremos ahora algunos conceptos, o mejor, el sentido de algunos conceptos que consideramos común denominador aplicable a todos nuestros comentarios a propósito de las obras de OPS.

En primer lugar, volveremos a subrayar el sentido singular con el que utilizamos el término *historieta* aplicado a las obras de OPS, ya que en ocasiones parece no encajar del todo bien con la concepción clásica u ortodoxa.

Por otra parte, OPS emplea diferentes recursos narrativos y descriptivos con el fin de lograr efectos ambiguos con los que trata, sin duda, de huir de posibles lecturas simplistas y unidireccionales. Que OPS pretenda con ello conseguir resultados de índole poéticos no quiere decir que sus motivos argumentales se agoten en intenciones *estetizantes*, puramente formalistas. OPS además de conseguir frutos poéticos pretende que sus obras transmitan otros mensajes que podríamos llamar más *ideológicos*.

Sin duda ante estas obras nos hallamos ante un intento por parte del autor (*malgré lui même*) de ofrecernos pinceladas (parciales) con las que podamos construir su versión del mundo y de la vida, o reconstruir su percepción del mundo. En definitiva, y aunque pueda sonar grandilocuente, a través del conjunto de sus obras nos brinda su cosmovisión, su visión metafísica (en su más literal etimología en cuanto intento de trascender más allá de los elementos físicos que se nos presenten) del universo que nos rodea.

Y en todo ello, en este proceso de expresión de *su mundo*, trata de combinar razón y emoción, contenidos racionales susceptibles de ser identificados indudablemente junto con contenidos poéticos que no lo son tanto.

Señaladas ya las reticencias de todo artista plástico en torno a los intentos por alcanzar interpretaciones inequívocas de sus obras. A subrayar las "alergias" que provocan en determinados ámbitos algunos autores que, como OPS, emplean en sus obras referencias visuales que nos remiten a un *imaginario* que socialmente identificamos, con cierta facilidad, bajo etiquetas como podrían ser las del *mundo onírico*, el surrealismo, la simbología, Topor, etc.

### **OPS y Magritte**

A riesgo de caer en un lugar común, tendremos que mencionar algunos paralelismos de OPS con Magritte, y este puede ser un buen momento.

OPS, como Magritte, muestra desconfianza ante la pretensión de buscar en sus obras *interpretaciones*, que se le intenten imputar una *declaración de intenciones* en cada una de sus obras. Y tras ese rechazo, o mejor, íntimamente ligado a él, se halla su hostilidad ante la idea de considerar su obra como símbolo, sea este abordado desde una perspectiva psicoanalítica o histórico-artística-filosófica, como juego *intelectualoide* de alusiones culteranas para iniciados. En definitiva, podríamos identificar la actitud de OPS con la de Magritte, en cuanto a su desconfianza ante todas y cada una de las interpretaciones que traten de *explicar* el sentido de la obra (\*).

---

(\*) Una más amplia reflexión sobre el tema se puede encontrar en A. M. Hammacher, *Magritte*, Julio Ollero Editor, 1991, pgs 12 y ss. En esta obra se hace especial hincapié en la aversión que sentía Magritte ante el psicoanálisis. Posiblemente OPS comparta esta animadversión, pero sin duda al haber transcurrido varias décadas desde su apogeo (del psicoanálisis y aunque también de la propia obra de Magritte) la virulencia de su oposición no pueda ser comparable: la fiebre del psicoanálisis ha remitido y las diferentes escuelas han envejecido. Pero no sucede así con otras variantes del espíritu "*interpretativo-según-códigos-al-uso*".

---

Pero además de coincidir ante estas incidencias externas a las que están expuestas sus obras, OPS y Magritte coinciden, en positivo, en cierto enfoque a la hora de concebir sus obras. Ambos rechazan como fuente exclusiva de inspiración el mundo onírico. Ambos plantean la concepción de sus obras ligadas a la aplicación de un método (y aquí vienen las diferencias entre ambos, ya que, lógicamente, los métodos responden a dos personas diferentes que viven en espacios y tiempos diferentes...). De ambos podríamos decir que llegan a la inspiración por el método, y por él llegan a resolver una obra en la que sus elementos no son arbitrarios (conscientemente o no), sino que se ajustan a un plan determinado. Plan, claro está, que no excluye lo inesperado (en su espectro más amplio y etimológicamente rico lo extraño, lo raro, lo sorprendente), sino todo lo contrario: buscan dar un giro a nuestra percepción del mundo circundante, en cierta medida, de noquearnos, aunque su *shock* sea (intente) ser controlado.

Y esa *extraña* presentación del mundo se trata de realizar evitando la referencia inmediata a la experiencia del sueño. Aunque en algún caso podríamos hablar de un proceso de "*racionalización*" de imágenes oníricas, las fuentes principales de donde surgirán los elementos/ acciones representados en las obras las encontraremos en lo cotidiano, en el mundo y los objetos que nos circundan.

Y, si atendemos a esas supuestas imágenes oníricas, nos encontraremos con que, en todo caso, no parecen extraídas del sueño profundo, sino del estado de *duermevela* o del sueño autovoluntario, o de la ensoñación del despierto. Ambos quizá puedan compartir una parecida intencionalidad metodológica en la concepción y el tratamiento de su obra desde un estado "*del despertar*", que Magritte expresó con estas palabras: "*para evocar el misterio del mundo se debe de estar completamente despierto y no identificarse con aquellas ideas, sentimientos o sensaciones que se suceden en los sueños o en el estado de demencia*" (Hammacher:18) (\*).

---

(\*) La siguiente cita corresponde a un estudio de Rodolfo Llinás, de la Universidad de Nueva York, que aparece citado en el libro de Oliver Sacks *Un antropólogo en Marte* (pg 86-7, cita a pie de página), Ed. Anagrama, Barcelona, 1997 (ed. or. USA 1995): "al comparar las propiedades electrofisiológicas del cerebro durante la vigilia y el sueño, se ha comprobado que existe una actividad sencilla y fundamental para ambos estados que consiste en una incesante *charla interior* entre la corteza y el tálamo cerebrales, una incesante interacción de la imagen y la sensación, sin importar que haya estimulación sensorial o no. Cuando hay estimulación sensorial, esta interacción la integra para generar la conciencia despierta, pero en ausencia de la estimulación sensorial sigue generando estados cerebrales, y a estos estados cerebrales los llamamos fantasía, alucinación o sueño. De este modo, la conciencia despierta está soñando, pero soñando constreñida por la realidad externa."

---

Arrancadas las imágenes de la mente del autor éste las trabaja con un sentido poético. Esta conceptualización les lleva a desarrollar un método de construcción de la obra, en la que se terminan integrando diferentes objetos comunes de un modo *extraño*, no habitual, de ahí la *sorpresa* del espectador.

Se nos preguntará ahora si el desconocimiento sobre las intenciones y/o actitudes de los creadores no invalida los intentos de análisis por parte del espectador (y más especialmente en nuestro caso: el del espectador-analista). En ese caso quedarían comprometidos nuestros intentos de interpretación, en alguna medida al menos. Pues bien, OPS, como Magritte, no niega que de sus obras se pueda desprender algún significado (o significados) y que potencialmente estos puedan ser susceptibles de ser entendidos. Lo que vienen a suponer es que esa *comprensión* tendrá un sentido más poético que racional. De hecho ni el uno ni el otro descalifican o han prohibido aproximaciones a su

obra, ya que no pretenden resultar opacos, más bien al contrario, lo que intentan es liberar nuestra visión convencional.

Esto nos lleva a otro tema que les es común: su esoterismo. Desde luego que, pretendidamente o no, el acercamiento a la obra no suele ser fácil. Sin embargo, la opacidad interpretativa no es una intención previa en ninguno de los dos artistas. De hecho, tras esas imágenes que a menudo nos presentan un mundo complejo y sofisticado, late una intención de darnos una visión más sencilla de la realidad al intentar liberarnos de nuestra visión convencional de nuestras experiencias cotidianas.

### **OPS y la tradición gráfica**

En algunos casos se nos ocurre que OPS puede tener como fuente de inspiración en Goya, especialmente en las series conocidas como "*Disparates*", "*Desastres de la guerra*" y en las "*Pinturas Negras*", en las que aparecen obras con componentes oníricos pero que se vinculan a una visión crítica, *extraña*, de la realidad del momento.

Claro que esta referencia histórica gravita sobre cualquier artista gráfico español que trate temáticas de índole social o políticas, sin que ello quiera decir que existan vínculos formales o conceptuales con aquél. Pero más allá de esa referencia general, nos parece que su mención puede ser pertinente ahora debido a que Goya empleó en muchas ocasiones los elementos verbales (normalmente los títulos que acompañan a sus grabados) para cerrar el sentido visual que nos da la clave interpretativa (\*).

---

(\*) Como no estamos muy alejados históricamente de esa época, esas claves las llegamos a comprender, aunque tengamos que apoyarnos en especialistas, historiadores que nos *refrescan* la memoria histórica, y podemos degustar las obras de Goya incluso con la perspectiva de los acontecimientos concretos que propiciaron su creación. Sin embargo, nos es posible imaginar que aún si hubiésemos perdido las referencias de la época, que aún faltándonos datos suficientes como para tener la seguridad de comprenderlos en su sentido primigenio, original, no perderían su fuerza evocadora y crítica a la vez, y que conservarían su prestigio como obra de arte.

Pues bien, no nos cabe duda que OPS recoge ese recurso que inaugura Goya de abrir un sesgo interpretativo en la obra a partir de elementos verbales. Recurso que muchos otros han utilizado desde entonces, y aunque halla podido variar el sentido de la interacción entre texto e

imagen. OPS utiliza esa herencia cultural (de *lo español*) y la cruza con algunas de las líneas abiertas por las vanguardias históricas internacionales (Surrealismo, Dadá, etc).

### Otras referencias

Trataremos de resumir algunas de las referencias gráficas y conceptuales que en algún momento hemos encontrado (o hemos creído encontrar).

Acabamos de manifestar cómo el juego de palabras que constituye uno de los elementos principales con los que OPS construye muchas de sus obras. Y es que el motivo central de su obra responde a uno de estos planteamientos: o bien establece una interacción entre dos elementos, uno verbal y otro visual; o bien suscita una interacción sólo entre los elementos visuales.

Así, será habitual que se nos presente un titular en la cabecera de la estampa/ viñeta que motive la generación de la escena visual para interactuar ambos (su carácter puede ser paradójico, irónico, etc). Por ejemplo, observando las series de *estampas* del *Bestiarium Matritense* y de *El Jardín Botánico* queda claro cómo los motivos argumentales los encuentra OPS tomando una de las dos opciones, obteniendo con ellas evocaciones de carácter literario y visual.

Podríamos decir que OPS construye, o reconstruye o, mejor, juega a reconstruir obras que recuerdan cierta tradición surrealista, pero huyendo del manierismo formalista del movimiento ortodoxo del surrealismo de las décadas 30 y 40. OPS parece identificarse con aquella postura que, en contra de la excesiva complejidad de dicho manierismo, adoptaron algunos artistas a partir de los 40: la *New York School* (concentrada entorno a la escuela cooperativa *Subjets of the Artist*, conocida también como *Studio 35* y más tarde como *The Club*). De allí partirán las ideas de *esencializar* la pintura y, en escultura, de lograr la expresión a través de *mínimos* elementos. Desde luego, formalmente la mayor parte de los artistas de esa década concibieron obras muy alejadas del “*estilo OPS*”, pero es su espíritu el que late en el fondo de su actitud ante la obra.

Pero una referencia que resulta obvia, y que por tanto debemos añadir rápidamente, es la de la pintura *Metafísica*. No por obvia deja de ser fundamental el influjo de los *metafísicos* en las obras de OPS, y más en concreto las de determinadas obras de pintores italianos como

Carlos Carrá, Felice Casaroti, Alberto Savinio (hermano menor de Giorgio de Chirico), o Mario Sironi. Se da el caso de que estos cuatro autores han estado ligados en algún momento al Futurismo, a la Metafísica y a *Valori Plastici*.

De hecho, este último movimiento, *Valori Plastici* (movimiento estético e ideológico que se desarrolla en Italia alrededor de los años 20), nos parece que encaja perfectamente en el perfil artístico de OPS ya que se caracterizó por su intento de conjugar algunas de las novedades formales de las vanguardias con la tradición artística del pasado (en el caso de aquellos, especialmente el italiano) (\*). Es uno de los primeros intentos, realizados *desde dentro* del arte contemporáneo, en combinar lo tradicional con lo moderno, propugnando una vuelta a las reglas formales, a las que se consideran eternas pero susceptibles de ser tratadas mediante infinitas variaciones.

---

(\*) Esta tendencia no se circunscribe al gusto italiano, sino que parece extenderse a otros países, y así podremos hallar otros movimientos o grupos que persiguen objetivos iguales o similares, como sucede en Alemania con *Neue Sachlichkeit* (o sea, la *Nueva Objetividad*), o con el *Magischer Realismus* (*Realismo Mágico*) en el que se muestran relaciones inéditas entre personajes, objetos y paisaje en el que se integran.

---

En las obras que aquí más nos interesarían rememorar, sus autores consiguen ambiguos mundos surreales y en los que se dan, al menos, un cierto retorno a la Antigüedad. Es en ese sentido en el que creemos hallar ecos en estas composiciones de OPS de algunas obras de Roberto Melli y de Arturo Martini.

Junto a estos artistas, encontramos también cierta relación de la obra de OPS con la de otro Martini, este llamado Alberto (1876-1954), que fue fundamentalmente artista gráfico e ilustrador. En lo formal su obra es hostil al tonalismo y al impresionismo habitual en su época, buscando su inspiración en los maestros alemanes, como Durero o Cranach, y en los ingleses de finales del s.XIX, y dando lugar a un estilo de resolución gráfica a base de un punteado denso y minúsculo con tinta estilográfica. En cuanto a los contenidos, su obra se considera precursora de los surrealistas, a pesar de que él lo rechazara. En ciclos ilustrativos como los realizados para los *Cuentos* de Poe, o para el *Inferno* de Dante, o la serie *Los horrores de la*



*guerra*, muestra un estilo caracterizado por densas composiciones y por lograr reflejar los más inauditos reinos del terror.

Por último, nos gustaría expresar un sentimiento, más que una idea, que nos ha invadido a menudo al contemplar las obras de OPS: la de que nos hallamos ante una versión actualizada de los Jeroglíficos clásicos, aquellos que originariamente (de ahí su etimología) significaban *escritura sagrada* y que estaban compuestos por dibujos y símbolos mediante los que no se expresaban palabras, sino ideas.

## CONCLUSIONES

*ET QUID AMABO NISI QUODAENIGMA EST*

*y qué voy a amar sino el enigma*

*Inscripción de Giorgio Di Chirico en su "Autorretrato" de 1908*

Una de las primeras exigencias con las que nos encontramos en esta tesis fue la de proponer una interpretación, coherente y plena de sentido, de las obras estudiadas. A este respecto, aún entendiendo la dificultad que entraña el intento de clasificar estas obras más allá de sus estructuras formales (que nos han servido para definir las series), optamos por compendiar sus tipologías en tres conjuntos con los que intentamos atender a cuestiones de fondo en sus planteamientos. Podemos decir que es más bien un intento de clasificar las intenciones comunicativas (artísticas, poéticas) en tres grupos de *intencionalidades* que tienden a conseguir un determinado tipo de efectos, de resultados. Serán estos tipos de planteamientos los que condicionen la búsqueda de un diseño determinado, diseño que deberá ser, por tanto, adecuado a la intencionalidad que se persiga en cada caso. Las tres tipologías que proponemos son estas:

- 1- Las obras que más fácilmente podríamos identificar con una historieta convencional (empleo de viñetaje, globos, etc), al menos en su diseño formal.
- 2- Aquellas que se alejan de la historieta convencional, de la narración, y se acercan a otro tipo de obra plástica, de carácter más *artístico*, a menudo más relacionado con el poema visual o con el dibujo surrealista (o que halla su génesis en él).
- 3- Los dibujos híbridos que se sitúan entre las dos opciones anteriores. Por una parte, conservan esquemas o recursos del primer grupo; pero, por otra, introducen asociaciones de elementos, recursos retóricos (literarios y/o visuales) o recorridos de lectura que no son convencionales.

En el caso del primer grupo la interpretación de las obras viene facilitada por la aplicación de diseños convencionales; el más evidente, el viñetaje. Como ejemplo podemos tomar un buen número de las *Baladas* de LPO -[1], [2], [3], [5], [6], [10], [11], [13], [14], [15] y [16]-; y, de OPS, la serie que presentamos en primer lugar y que precisamente designamos como *Historietas* -[29], [30] y [31]-.

En ellas, a pesar de que el diseño se basa en el viñetaje estándar, ofrece cierta dificultad de interpretación de los contenidos narrativos y descriptivos que se desarrollan en su interior. Es decir, que, aunque la apariencia parezca convencional, los temas y recursos que manifiestan no coinciden con los que son habituales en los cómics. A lo que nos referimos se hace especialmente evidente en la obra de OPS: [30] *mi Retiro*.

En cuanto al segundo grupo, es en el que encontramos unas propuestas más radicales: se renuncia prácticamente al apoyo literario y se ofrecen una serie de asociaciones de figuras y escenas que se relacionan entre sí de un modo no convencional. La interpretación queda, así, más abierta. Ejemplos de ello son casi todas las obras de LPO incluidas en la serie *Onírica*, con la excepción de las [26] y [27], y que encuentran un precedente, con el que están íntimamente relacionadas, en la obra de la primera serie [12] *Balada... onírica*. En cuanto a las obras de OPS que podríamos incluir aquí, nos parece claro el caso de la serie *Comercios*, ya que los motivos se presentan en *cuadros* o casetones que funcionan más como dípticos de un retablo que como asociación de viñetas (no hay narración, sino descripción). También se nos ocurren razones para incluir aquí otras series de OPS, en las que el elemento narrativo está también muy disminuido, pero, prueba de la dificultad que conlleva realizar esta clasificación, optamos por incluirlas en el tercer grupo, al existir en ellas también recursos visuales asociados a la narración, aunque puestos al servicio de obtener otros efectos, y que se combinan con elementos retóricos variados.

En el tercer grupo encontramos obras heterogéneas que participan, de diferentes modos, de los planteamientos de los dos conjuntos anteriores. Por lo general, podemos decir que contienen ciertos grados de carácter narrativo pero que se combinan con otros recursos (retóricos, descriptivos) dando lugar a conjuntos visuales que persiguen efectos poéticos o, al menos, especialmente enigmáticos (OPS en las series *Camino de Arles* y *Cuartetos*).

Así, los elementos textuales a menudo pueden servir, no para narrar, sino para establecer un juego de ambigüedad o ambivalencia entre nociones que se ligan (más o menos forzadamente) para obtener resultados paradójicos, cercanos las más de las veces al efecto humorístico pero sin caer en el chiste (de ahí que creamos que se

acerca más al efecto poético, por vía de la ocurrencia inteligente, o la observación penetrante, o la sutil ironía...).

Así suele ocurrir en OPS (en series como *Bestiarium matritense* y *Jardín botánico*) quien, además, gusta de obligarse a un tipo de estructura fija dentro de la cual desarrolla los diferentes temas (esta identificación entre serie y esquema ocurre en todas las series, a excepción de la primera, *Historietas*).

En el caso de LPO, los esquemas de construcción son más flexibles, no obedeciendo a un esquema preestablecido, sino que en cada desarrollo la estructura se adapta al contenido argumental. En cuanto al contenido, es más habitual que pretenda la transmisión de diferentes emociones, como la melancolía, el enamoramiento, la sensación del paso del tiempo y, por tanto, de la transformación personal (*baladas* [4], [7], [8], [9] y [12]; aunque sin excluir tampoco la sutil ironía, como en [26] y [27].

Es evidente la aplicación de los esquemas convencionales (como la estructura del viñetaje), junto con recursos literarios, que son más pertinentes para expresiones de carácter narrativo, que definan personajes característicos y que expresen relaciones definidas y catalogables según tipologías de comportamiento, al igual que sucede en géneros convencionales de la literatura, como el cuento y la novela.

Sin embargo, las estructuras menos convencionales, como las composiciones de escenas de lectura no lineal, parecen más adecuadas para lograr expresiones de carácter poético, aquellas expresiones que se basan en imágenes extraídas de sutiles relaciones descubiertas o sugeridas por la imaginación.

En ese sentido, la existencia de *guión*, identificado con desarrollo narrativo convencional de una línea argumental, se muestra como un elemento prescindible, al menos, para una clase de expresión que, aunque minoritaria, tiene su razón de ser (al igual como ocurre en la literatura con la novela y la poesía). Y con esto no queremos decir que un poema, visual o literario, no posea un argumento; pero son sus fines y su modo de desarrollarlo los que varían de un caso a otro (por esa razón, en estos casos, nosotros preferimos denominarlos *motivos* o *leitmotiv*).

### **Lectura activa**

Subrayaremos ahora una constante que se da en el conjunto de obras de ambos autores: todas ellas implican un esfuerzo de entendimiento por parte del lector/ espectador.

Cada una de las propuestas no suponen un espectador pasivo al que se le facilita la interpretación empleando códigos repetitivos y asimilados ya, al moverse dentro de códigos preestablecidos. Si no que, al contrario, el espectador debe de realizar un esfuerzo, aunque a veces sea mínimo, por lograr la comprensión de la obra. El autor cuenta con una actitud activa por parte del lector que le motive para entrar en el juego que se le propone en cada obra; que le lleve a conocer el conjunto de elementos y referencias que la componen y a dotarla de un significado.

Los dos autores juegan con nuestra idea de “*sistema de expectativas*” que, como espectadores, ponemos en acción ante cada obra, no para confirmarlas automáticamente, sino para forzarlas en algún sentido, para retorcerlas e, incluso, contradecirlas. Pero, en cualquier caso, se nos ofrecerán un mínimo de pistas que nos permitirá penetrar en el significado que nos construye el autor.

Tanto LPO como OPS se sirven de combinaciones de recursos y elementos dispares cuyo conjunto alcanza cierta capacidad de sugerencia poética, ambigua, en oposición a una comunicación clara y unívoca.

### **La expresión del mundo interior**

Es notable señalar que, en ambos autores y en todas las series, encontramos unos motivos de fondo que son semejantes. Ambos autores muestran interés por expresar los procesos interiores, mentales, íntimos y radicalmente subjetivos, de cada persona. Interés por reflejar las elaboraciones intelectuales con las que construimos, en nuestro interior, la experiencia del mundo exterior. Y, la mayor parte de las veces, esa conexión se expresa en términos de *mundo onírico*.

Ambos autores difieren, evidentemente, en las fórmulas de realización o, mejor, habríamos de hablar de los *modos* diferentes de cada uno, que llevan a su extremo en las obras que acabamos de mencionar en el segundo grupo de la tipología de obras.

Posiblemente esa sea la razón por la que parecen conectar con planteamientos del surrealismo. A ninguno de los dos parece interesarle la expresión del dibujo *automático*, al menos en el sentido ortodoxo que propalaba André Breton, pero sí juegan con sus apariencias. Quien, en todo caso, parece jugar con un sentido más cercano al *automatismo* es LPO, en las obras ya mencionadas. En ellas entendemos más plausible que exista una estrategia en la composición del dibujo que prime la concatenación de escenas y figuras buscando un efecto *chocante*, al modo de los *dibujos encontrados* (como los *cadáveres exquisitos*).

Desde luego que esas ocurrencias gráficas/ visuales pueden tener, por qué no, un origen onírico. Pero, en ambos autores, el interés se centra en elaborar los dibujos componiendo, pergeñando, conexiones de *oposición/ complemento* con las que conseguir expresar una sugerencia poética.

En todo caso, existe un juego referencial, que el lector debe de tener en cuenta, en la combinación o *puesta en contacto* de elementos aparentemente heterogéneos dentro de la escenografía de la obra, aunque, finalmente, parecen encajar en una cierta lógica interpretativa. Así, podemos constatar la coincidencia de contenidos simbólicos similares: simbolismo mitológico, alquímico, religioso de nuestro ámbito cultural (grecolatino y judeocristiano).

Precisamente por este motivo, el empleo de referencias de un modo consciente, es por el que se alejan de las pretensiones originarias de los surrealistas *automáticos*, y situándose, así, en actitudes más cercanas a los que concebían la obra a través de un proceso intelectual más calculado, como Magritte o los *metafísicos*.

Es una opción que se decanta por el carácter conceptual de la obra, ya que se centra en su poder evocativo y de sugestión de lo representado, más que en el modo de resolver esa representación (los valores plásticos). Esto es más evidente en el caso de OPS, que se decanta por una apariencia más fría y uniforme para focalizar los vínculos entre las cosas representadas, convirtiendo cada obra en un cuestionamiento de los procesos de percepción y de conocimiento.

De un modo resumido, podríamos decir que en ambos autores se impone la idea de desencadenar el ejercicio del pensamiento en la mente del espectador, que de alimentar el presunto *goce estético*.

Aunque las obras de LPO están más pegadas a la actualidad temporal (OPS, sin embargo, es más atemporal), en ambos se percibe el interés por suscitar en el espectador el poder revelador de la obra misteriosa, el poder revelador de lo que queda oculto, más que lo que se presenta como visible.

Así, el interés por estimular la imaginación del espectador (que involucra la memoria y el recuerdo) mediante la intuición que suscita la elipsis (rememoremos la serie *Onírica* de LPO).

En ambos autores, en el fondo, tras la apariencia de lo onírico existe un juego con la simbología de *lo inconsciente*, como alegoría de la transmutación que sufre nuestra percepción de la realidad en el proceso de *explicitar y/o no explicitar*.

Las obras pueden ser percibidas como esotéricas en el sentido de que tratan de manifestar lo no evidente, la realidad que permanece agazapada tras la apariencia. En ambos autores es un proceso consciente el que traza el diseño de todos los elementos, tanto visuales como literarios, que intervienen en cada obra. Pero el fin último de cada una de estas es el de tratar de acceder a lo real trascendiendo, rodeando, las formas aparentes.

En ese sentido, ambos mantienen una estrecha relación de continuidad con aquellos *istmos* de las vanguardias históricas que pretendían exponer la *verdadera* realidad que se escondía tras las apariencias.

En buena parte de estas obras, se combaten las ideas preconcebidas, los prejuicios, mediante algún ejercicio retórico, metafórico, que nos desvele bien las verdaderas nociones de las cosas, bien los verdaderos sentidos de las emociones humanas.

---

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

**C**itaremos aquí todas aquellas fuentes bibliográficas que nos han sido útiles para la confección de nuestra tesis y que están relacionados con los temas que tocamos durante el trabajo, ahora bien, hemos decidido organizar la información en tres apartados.

El primero aquella en la que se refiere directamente a la reproducción gráfica de las imágenes, y en las que se trata más específicamente sobre la estampa, la ilustración, la historieta, el tebeo u otras producciones gráficas afines.

A continuación, en segundo lugar, una bibliografía que hemos denominado *general*, en la que se tratarán temas relativos a la producción gráfica, en particular, o la comunicación visual, en general, siendo abordados desde diversos puntos de vista e intereses que corresponderán a diversas disciplinas (como la teoría de la comunicación, la sociología, la psicología, la estética o la crítica artística, entre otras). En cada una de estas obras se acometerá algún aspecto que está relacionado, o que hemos tratado de relacionar, con el estudio de la imagen, en general, y de la historieta y el tebeo en particular.

En tercer lugar, mencionaremos las fuentes documentales que nos han servido para trazar un perfil general tanto de la situación del arte en los años ochenta como del Madrid de esa década.

Y ya en cuarto lugar agrupamos aquellas obras que adoptan la forma de enciclopedia, diccionario o de manual temático de uso y que, por lo general, se organizan alfabéticamente. En este apartado las obras versan sobre cualquiera de las disciplinas anteriormente mencionadas, aunque la mayoría tratan sobre conceptos o autores de historietas y/o arte.

Por otra parte señalaremos también que la búsqueda de información bibliográfica la centramos fundamentalmente en el mundo editorial español, por lo que se explicará que la práctica totalidad de referencias estén en castellano. Siempre que ha sido posible hemos preferido acceder a traducciones al castellano de obras publicadas en



otros idiomas (inglés y francés principalmente), aunque, claro está, en alguna ocasión aislada no hemos tenido más remedio que dirigirnos a obras en su idioma original. En la cita de la edición española que manejamos añadimos, si la conocemos, al menos la fecha de la primera edición original, así como editor y lugar.

En cualquier caso hemos procurado manejar las últimas ediciones (cuando existen más de una) publicadas en el mercado español: creemos conseguir así un texto más depurado de erratas y con datos a veces más actualizados. Esto no siempre se consigue, sobre todo cuando se tratan de ediciones del mercado latinoamericano, que suelen ser ya difícilmente localizables en España.

En resumen, hemos preferido que las obras que manejemos puedan ser localizadas en nuestro entorno actual y, por tanto, fácilmente accesibles en bibliotecas y librerías por el lector interesado en el tema.

Debemos asimismo aclarar algunas cuestiones relativas al procedimiento de consulta que hemos elegido. Así, en la entrada de un determinado autor podemos citar no sólo una obra propia y exclusiva suya sino, cuando lo hemos creído conveniente, un ensayo aislado o un capítulo suyo que está incluido en una obra de otro autor o autores, como pueda ser el caso de catálogos o recopilaciones de artículos de varios autores. En dichas ocasiones el titular de la parte, ensayo o capítulo que le corresponda al autor en cuestión figurará entrecomillado y en negrita, señalándose a continuación el título genérico de la obra en la que se publica (o es consultado). Siempre que se pueda se consignarán las páginas en las que aparece en la edición de la obra citada. También se añadirá, en caso de existir, el nombre del compilador o coordinador de la obra (la figura del responsable del conjunto de textos que se publica, que en las ediciones sajonas aparece como "*editor*", provocando a veces en su traducción al español ciertos equívocos con la figura de nuestro editor, y al que, desempeñando un papel diferente, le correspondería mejor el término inglés de "*publisher*", del mismo modo que a nuestro término "*editorial*" resulta más adecuado el de "*publishing house*").

Como regla general para todo tipo de obras colectivas nosotros nos hemos decantado por hacerlas figurar por la entrada de "*varios autores*" ("VV.AA."), aunque existe alguna excepción, como cuando la obra está asimilada al nombre del director o coordinador (que a menudo es también uno de los autores del texto). Así podemos citar

como ejemplo los casos de John BERGER (*Modos de ver*) y de H. K. EHMER (*Misérias de la comunicación visual*), obras en las que no sólo figuran en calidad de autores, sino también como los principales responsables. Para estos casos hemos preferido la entrada habitual por sus apellidos y a continuación el añadido de "y otros" ("*et alt.*").

En definitiva y en cualquier caso: siempre que aparezca una entrada directa de una parte singular figurará otra entrada de la obra completa o general en la que se inscribe, aunque ambas referencias no tienen por qué aparecer en el mismo apartado bibliográfico. Por ejemplo, en la *Bibliografía relacionada con la Historieta o Cómic* aparece la cita:

BARKER, Martin

*"Centrando la atención en la imagen: ordenadores y cómics"*

Cap.9 (pgs 247-278), incluido en la 3ª parte del libro titulado *La imagen fotográfica en la cultura digital*, compilado por Martin LISTER, del que se da cuenta en nuestro 2º apartado dedicado a la Bibliografía General.

Mientras que en el apartado *Bibliografía general* podremos encontrar:

LISTER, Martin (compilador)

*La imagen fotográfica en la cultura digital*

Ed. Paidós Ibérica (serie *Multimedia*), Barcelona, 1997 (ed. or. inglesa de 1995, Routledge, Londres).

Además del autor mencionado en el primer apartado de nuestra bibliografía, Martin BAKER, se incluyen aquí trabajos de Kevin Robins, Michael Punt, Beryl Graham, Sarah Kember, Don Slater, Andrew Dewdney, Frank Boyd, Ruth Furlong, Michelle Henning e Ian Walker.

Como se puede comprobar, siempre que nos sea posible daremos la relación completa de autores que intervienen en la obra, y en su defecto, cuando no lo hagamos así, mencionaremos a aquellos que consideremos más significativos para nuestros fines.

---

## BIBLIOGRAFIA RELACIONADA CON LA HISTORIETA O COMIC

A pesar de la extensión que ha terminado por tomar, aquí no pretendemos exponer una relación exhaustiva de todas las fuentes consultadas, sino sólo aquellas que nos han influido expresamente en la concepción de la tesis, aunque sea de algún modo específico y/o en una medida parcial, pero siempre y cuando haya sido en un grado significativo. Como creemos que la rama de la historieta/ cómic debe de ligarse con el tronco común de la historia de las técnicas de estampación, encontraremos en este apartado obras que versen sobre la estampa y el grabado.

Sin embargo no mencionaremos aquí aquellas fuentes que o bien no hemos creído singularmente relevantes para el desarrollo del foco central de nuestro estudio, o bien porque hemos considerado que no reunían una coherencia y/o calidad mínima en su acercamiento al tema (a pesar de que algunas de estas hayan logrado cierta difusión). Del primer caso pondremos como ejemplo aquellas obras que se interesan por el tema desde la perspectiva pedagógica, como vehículo de transmisión de contenidos docentes o algún otro modo de formación. Del segundo caso no especificaremos más.

De igual modo tampoco mencionaremos muchas de las obras que abordan a la historieta/ cómic desde unas bases de carácter generalista y divulgativo, enmarcados en la historia de la comunicación o de las artes gráficas, ya que, por lo general, los consideramos excesivamente vagos y simplistas, y por tanto equívocos e imprecisos en muchas ocasiones. Este tipo de obras serán citadas sólo en el caso de que las hayamos considerado mínimamente significativas para nuestro trabajo, y se citarán en el último apartado bibliográfico.

Las partes, capítulos o volúmenes que creamos especialmente interesantes las citaremos específicamente en los apartados del *cómic/historieta* o en la *general*. En esta "*Bibliografía general*" se recogerán también aquellas otras que, perteneciendo a disciplinas diversas (psicología, teoría de la comunicación, cinematografía, etc)

nos aporten elementos que consideremos de interés para nuestra exposición.

Por último, advertiremos que puede suceder que de modo excepcional alguna obra que no tenga como tema central la ilustración gráfica (a la que pertenece la historieta) aparezca mencionada en esta bibliografía específica, pues ello será debido a que en ella se aborda algún aspecto de particular interés para nuestro tema neural y porque, en consecuencia, la habremos citado de manera especial en algún lugar de nuestra tesis.

ALPUENTE, Ramón

*Comix español: vuelve la sátira*

Cuadernos para el diálogo num. 157, mayo 1976.

ALTARRIBA, Antonio

*La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la bande dessinée de expresión francesa*

Tesis doctoral, Valladolid, 1981.

*"Las aportaciones francesas a la renovación del cómic"*

Revista de Estudios Humanísticos nº 5, Universidad de León, 1983.

*"Características del relato en el cómic"*

Rev. "Neuróptica" nº1, Zaragoza, octubre 1983 (pgs 9-38).

*"La crítica del cómic. Intento de un exámen de conciencia"*

Rev. "Neuróptica" nº3, Zaragoza, septiembre 1985 (pgs 34-56).

*"Introducción"*

Rev. "Neuróptica" nº4, Zaragoza, mayo 1986 (pgs 5-7).

*"Un punto privilegiado entre figuración y narración. El ojo como constante figurativa en el cómic"*

Rev. "Neuróptica" nº4, Zaragoza, mayo 1986 (pgs 70-83).

(ver también REMESAR y ALTARRIBA).

ÁLVAREZ, Jesús Timoteo

*Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*

Ariel, Barcelona, 1987.

En la tercera parte del libro se ocupa de la historieta, dentro del cap. VIII, "*Diversificación de medios y sectorialización del mercado*", se encuadra el apartado "*Cómics o historietas*" (pgs 170-172).

APARICI, Roberto y MATILLA, Agustín

*Lecturas de imágenes*

De. De la Torre, Madrid, 1987.

Ambos autores, juntos y por separado, han dedicado múltiples obras al análisis de las imágenes en los MCM. Casi cualquiera de ellas podrían ser citadas aquí por su interés, aunque hemos elegido ésta por ser un buen resumen del tema.

ARIAS, Alfredo

*"Tebeos: los primeros 100 años. 1975-1996"*

Texto incluido en las pgs 129-203 del catálogo de la exposición *Tebeos: los primeros 100 años* que citamos más abajo, en una de las entradas "VV.AA".

ARIZMENDI, Milagros

*El cómic*

Ed, Planeta (Bca. Cultural), Barcelona, 1975.

BARBIERI, Daniele

*Los lenguajes del cómic*

Paidós Ibérica, Barcelona, 1993 (ed. original italiana 1991).

Importante esfuerzo por analizar el género a partir del análisis de los diversos elementos que pueden intervenir en su construcción, atendiendo tanto a lo plástico como a lo textual, a lo narrativo como a lo descriptivo. Es una obra importante que debe de ser tenida en cuenta para un acercamiento a la historieta tanto si lo que interesa es la creación o, sencillamente, el goce de su lectura. Nosotros hemos tomado como base del análisis del dibujo su apartado 1.1.2-"*La modulación de la línea*" (pg. 27 y ss) que se halla dentro del primer capítulo "*Ilustración. El dibujo y algunas de sus características*", pero muchas otras partes fueron materia sugerente para matizar nuestros criterios.

BARON- CARVAIS, Annie

*La historieta*

Fondo de Cultura Económica (FCE), Méjico, 1989 (ed. or. francesa 1985).

BARKER, Martin

*"Centrando la atención en la imagen: ordenadores y cómics"*

Cap.9 (pgs 247-278), incluido en la 3ª parte del libro titulado *La imagen fotográfica en la cultura digital*, compilado por Martin LISTER, del que se da cuenta en nuestro 2º apartado dedicado a la Bibliografía General.

BARNICOAT, John

*Los carteles, su historia y su lenguaje*

Ed. GG, Barcelona, 1976.

BLACKBEARD, Bill

*"Niños, capitanes y sombreros de hojalata. Un planteamiento de aquellos días burlescos de los comics"*

Incluido en la *Historia de los comics* editada por Toutain, pgs 1-8, vol.I (op. cit. en bibliografía gral. en la entrada VV.AA.).

BLANCHARD, Gérard

*Histoire de la bande dessinée. Histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*

Ed. Gérard & Cº (col. Marabout Université, nº179), Verviers (Bélgica), 1969 (1ª edición).

Consultadas la 1ª y la 2ª edición, de 1974.

BOIME, Albert

*"The Comics Stripped and the Ash Canned: A Review Essay"*

Rev. "Art Journal", vol. XXVIII/2, invierno 1968-69.

BRIHUEGA, Jaime

*"La cultura visual de masas"*

8º y último capítulo del 4º tomo de la *Historia del Arte*, Alianza Editorial, Madrid, 1997 (IV vol). Obra dirigida por Juan Antonio Ramírez.

Subrayamos en especial el apartado 3-*"Tres simbiosis de la imagen fija y la palabra escrita"*, dentro del cual aparece el subapartado *"El cómic"* (pgs 437-441).

BURCH, Noël

*El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*

Ed. Cátedra, Madrid, 1995. (Ed. Or. de 1983)

A pesar de no tratar específicamente de la historieta, lo incluimos en esta sección por el espíritu con el que se acerca a la imagen cinematográfica, enmarcándola en un ecosistema visual global que incluirá la fotografía, la ilustración o la escenografía. Interés especial merece su tesis central de la obra: la detección de un *Modo de Representación Institucional (MRI)* en el proceso de lectura de las imágenes, proceso en el que prima el factor cultural ante el factor fisiológico- perceptivo, falsamente considerado *objetivo*. Todo lo que aquí trata Burch sería interesante aplicarlo al fenómeno cómic/ historieta.

CALABRESE, Omar

*"Il fumetto può essere arte?"*

Rev. "Alfabeta", suplemento especial Diciembre 1986.

CAMPOS, Juan y CHULIÁ, Juanvi

*Conversaciones con la industria. El mundo del Tebeo ante el Mercado Único*

Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Patrimoni Cultural. Valencia, 1993.

CANTERO PASTOR, José Luis

*El comic: plástica y estética de un arte figurativo y cotidiano*

Tesis Doctoral publicada por la UCM en 1993 (leída el 18- IV- 1992. Dtor.: D. Simón Marchán Fiz).

CAPRETTINE, G.P.

*"Grammatica del fumetto"*

Rev. "Strumenti Critici" nº 13, abril 1976.

CATALÁ DOMÈNECH, Josep M.

*La violación de la mirada*

Fundesco, Madrid, 1993.

En esta obra que lleva por subtítulo *"mirada nueva y radical sobre todo el mundo de la imagen"* las referencias al cómic se producen a menudo, pero reseñamos especialmente los apartados 4-*"De la razón a la imaginación"* y 5-*"Films, cómics y publicidad"* (pgs 103-116 dentro del cap.3); el 2-*"De la tira cómica al espacio trágico"* (pgs 141-144 cap.4); y el 6-*"Transformaciones"* (pgs 295-307 cap.8).

CHANTE, A.

*"La expresión gráfica de la palabra"*

Rev. "Neuróptica" nº4, Zaragoza, mayo 1986 (pgs 56-69).

CIRICI PELLICER, Alexandre  
*La estética del franquismo*  
Ed. GG, Barcelona, 1977.  
Atención específica a la Historieta en el apartado 4º (pgs 158-170)

COMA, Javier  
*Los comics. Un arte del siglo XX*  
Ed. Guadarrama, Madrid, 1978.

*Del gato Félix al gato Fritz. Historia de los comics*  
Ed. GG, Barcelona, 1979.

*Espíritu de los cómics*  
Ed. Toutain, Barcelona, 1981.

*Diccionario de los comics. La edad de oro*  
Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1991.  
(en calidad de *director* de la obra)

*Comics. Clásicos y modernos*  
Ed. PRISA-El País, Madrid, 1988.

COMA, Javier y GUBERN, Román  
*Los comics en Hollywood*  
Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1988.

COUPERIE, Pierre  
*Le noir et le blanc dans la Bande Dessinée*  
Ed. Serg, Catálogo de la SOCERLID con motivo del "I Salon International de la Bande Dessinée", Angulema, días 25-26-27 de Enero de 1974.

COUPERIE, P., FILIPPINI, H. y MOLITERNI, C.  
*Encyclopédie de la Bande Dessinée* (2 vol.)  
Ed. Serg, Paris, 1974-1975.



CUADRADO, Jesús

*Diccionario de uso de la historieta española*

Ed. Compañía Literaria s.l., Madrid, 1997.

Monumental obra de referencia imprescindible para aquel lector que quiera localizar/determinar algún autor, obra, editor o institución españoles que tenga que ver con la historieta.

DALARUN, J.

*Image de l'Etranger et reflet de la vie internationale dans les Aventures de Tintin et Milou*

Memoria en U.E.R. d'Histoire, Paris I, 1973.

DAUCHER, Hans

*Visión artística y visión racionalizada*

Ed. GG, Barcelona, 1978 (ed. original alemana de 1967).

DEITCHER, David

*Historia salvaje*

Catálogo de la exposición "*Comic Iconoclasm*". Versión española editada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1988.

DELHOM- NAVARRO

*Catálogo del tebeo en España (1915-1965)*

C.A.H., "*Colectivo 9º arte*", Valencia, 1980.

DETTI, Ermanno

*Le carte povere. Storia dell'illustrazione minore*

La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze, Italia), 1989.

Este libro muestra de una manera resumida la historia de la estampa popular o ilustración menor (como lo refiere el autor), centrado fundamentalmente en el ámbito italiano. A pesar de ello es interesante para nuestro trabajo, sobre todo cuando trata los orígenes de la caricatura (pg 134 y ss) o de las colecciones de estampas o cartas que dependían unas de otras para reconstruir una historia, naciendo así las colecciones de cromos (pg 67 y ss). Todo ello viene a confirmar que podemos considerar las estampas populares como uno de los antecedentes de las historietas (contribuyendo a la aparición de un nuevo género: el cómic) trascendiendo los límites geográficos de este estudio en particular.

DOMÍNGUEZ PERELA, Enrique

*Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte*

Ed. Complutense, Madrid, 1993.

Si bien esta es una obra interesante desde una aproximación psicologista y con un sentido generalista y globalizador, la mencionamos aquí debido a que le dedica una atención

específica a la historieta (dentro del cap.3 "*Las conductas elementales. La percepción*", el apartado G "*el movimiento*": 1- *imágenes de pretensión narrativa* (pg 156); a- *el viñetaje* (pg 156); b- *la narración continua* (pg 157); c- *la simultaneidad narrativa* (pg 158); y d- *la temporalidad simbólica* (pg 158). También en el cap.6 "*Conducta estética y sistema cultural*", en el apto. A "*los condicionantes del proceso histórico*", punto 6.10 *imagen y movimiento* (pg 324).

DORFMAN, Ariel y MATTELART, Armand

*Para leer al pato Donald*

Siglo XXI ed., Méjico, 1972 (1ª edición).

Consultada la 28ª edición, 1987.

ECO, Umberto

*Apocalípticos e integrados*

Ed. Lumen, Barcelona, 10ª ed. 1990.

La 1ª edición en castellano data de 1968, y la original en italiano de 1965: Casa Ed. Valentino Bompiani.

EISNER, Will

*Los comics y el arte secuencial*

Norma Ed., Barcelona, 1994 (ed. or. en inglés 1985).

FELL, John L.

*El film y la tradición narrativa*

Ed. Tres Tiempos S.R.L., Buenos Aires (Argentina), 1977 (ed. or. USA: 1974, University of Oklahoma Press).

El fin principal de esta obra es señalar, rara de encontrar pero de alto interés, las fuentes que el cine tomó de otros medios para desarrollar su propio lenguaje, entre los que se encuentra la historieta. A ella le dedica un capítulo, el 5º "*Sr. Griffith, le presento a Winsor McCay*" (pgs 115-137), así como el apéndice VII "*Winsor McCay*" (pgs 237-241).

FILIPPINI, Henri

*Dictionnaire de la Bande Dessinée*

Ed. Bordas, Paris, 1989.

FRANÇOIS, Eduard

*L'age d'or de la Bande Dessinée*

Ed. Serg, France, 1974.

FREMION, Yves

*L'abc de la b.d.*

Ed. Casterman, Paris-Tournai, 1983.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre  
*"El espacio interpersonal en los comics"*  
ver cit. HELBO, André *et alt.*: *Semiología de la representación*.

GASCA, Luis  
*Tebeo y cultura de masas*  
Prensa Española, Madrid, 1966.

*Los comics en España*  
Ed. Lumen, Barcelona, 1969.

GASCA, Luis y GUBERN, Román  
*El discurso del comic*  
Ed. Cátedra, Madrid, 1988.

GAUMER, Patrick y MOLITERNI, Claude  
*Diccionario del cómic*  
Ed. Larousse- Planeta, Barcelona, 1996 (ed. or. francesa 1994).

Esta obra es un diccionario de bolsillo, y es uno de esos casos en los que aparecen dudas sobre la autoría, o grado de responsabilidad en los textos. Esto es debido a que en la portada (tanto de la edición francesa como de la española) no aparecen mencionados los autores, sino la editorial sólo, por lo que uno supone que se trata de una autoría colectiva de un equipo editorial. Sin embargo en la portadilla interior sí aparecen los nombres de los dos autores, que igualmente firman un prólogo en el que no se hace mención de tareas de coordinación, por lo que implícitamente entendemos que la responsabilidad de los textos es cosa de ellos dos. Sin embargo en los créditos de la edición española el *copyright* no los menciona en modo alguno. Tampoco se aclara la autoría de las entradas y los textos añadidos para la edición española, y el asunto se despacha con un lacónico "*La edición española del Diccionario del cómic ha sido concebida por el equipo editorial de Larousse Planeta*". Ante esta situación hemos optado por mencionar la obra por la entrada del primer autor que figura en la portadilla (y que firma el prólogo) aunque también la mencionaremos en el apartado de obras generales de consulta.

GAUTHIER, Guy  
*Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*  
Cátedra, Madrid, 1ª ed. en castellano 1986.  
Utilizada la segunda edición, 1992 (no se menciona la fecha de edición original francesa).

*"Los primitivos de la historieta"*  
Rev. "*Neuróptica*" nº4, Zaragoza, mayo 1986 (pgs 44-55).

GOMBRICH, Ernst H.

*"El arsenal del caricaturista"*

Texto de una conferencia dada en Duke University, Carolina del Norte en Marzo de 1962. Incluido en su libro *Meditaciones sobre un caballo de madera*, pgs 163-181 (op. cit. en Bibliografía general).

*"El experimento de la caricatura" y*

*"Condiciones de la ilusión"*

Capítulos X y VII, respectivamente, del libro *Arte e ilusión*, pgs 286-309 y 181-213 (op. cit. en Bibliografía general).

*"La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte" y*

*"La imagen visual: su lugar en la comunicación"*

Ensayos incluidos en el libro *La imagen y el ojo*, pgs 99-127 y 129-152 (op. cit. en Bibliografía general).

*"El ingenio de Saul Steinberg"*

Texto incluido en el libro *Temas de nuestro tiempo* (pgs 188-194) Ed. Debate, Madrid, 1991. También recogido en *Gombrich esencial* (pgs 539-545) Ed. Debate, Madrid, 1997.

GRAHAM, Dan

*"Sin Título"*

Catálogo de la exposición *Comic Iconoclasm*. Versión española editada por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1988.

GUBERN, Román

*El lenguaje de los comics*

Península, Barcelona, 1972.

*Literatura de la imagen*

Biblioteca Salvat de grandes temas, Barcelona, 1973.

*Mensajes icónicos en la cultura de masas*

Ed. Lumen, Barcelona, 1974 (1ª edición; existe 2ª ed. 1988).

*El simio informatizado*

Fundesco, Madrid, 1987.

*La mirada opulenta*

Ed. GG, Barcelona, 1ª ed. 1987 (utilizada la 2ª ed. revisada de 1992).

(ver también GASCA Y GUBERN)

GUIRAL, Antoni

*Terminología (en broma pero muy en serio) de los comics*

Ed. Funnies (col. Auca nº1), (en los créditos no se especifica el lugar creto de edición), 1998.

HERNÁNDEZ CAVA, Felipe

*"El tebeo, el comic y Dios dirá"*

Rev. "Leviatán" nº16, Madrid, verano 1984 (pgs 157-160).

*"Mar de fondo en el tebeo español"*

Diario "El País", suplemento de *Cultura*, lunes 19-nov-84.

*"Un maremagnum gráfico"*

Rev. "Lápiz" nº22, Madrid, enero 1985 (pg 15).

*"Editorial"*

MADRIZ nº12, Madrid, enero 1985 (pg 3).

*"Editorial"*

MADRIZ nº17, Madrid, junio 1985 (pg 3).

*"Guiones y guionistas"*

Rev. "Neuróptica" nº3, Zaragoza, septiembre 1985 (pgs 100-111).

*"Yo pintura. Tú, historieta. Sucinto repaso de una comunicación entre medios"*

Rev. "Lápiz" nº30, Madrid, diciembre 1985 (pg 24-31).

*"Editorial"*

MADRIZ nº24, Madrid, enero 1986 (pg 3).

*"Apuntes para la historia de un tebeo subvencionado: la experiencia del Madriz"*

Rev. "Neuróptica" nº5, Zaragoza, diciembre 1988 (pgs 54-63).

*"De Madriz a El ojo crítico"*

Texto incluido en las pgs 249-252 del catálogo de la exposición *Tebeos: los primeros 100 años*, que citamos más abajo.

HOGBEN, L.

*De la pintura a la historieta gráfica*

Ed. Omega, Barcelona, 1953.

IVINS, W. M.

*Imagen impresa y conocimiento*

Ed. GG, Barcelona, 1975.

A pesar de que no se refiere directamente al cómic, incluimos esta obra ya clásica en este apartado debido a que las consideraciones que se realizan a partir de la crónica de la imagen impresa afectan a la historieta en la medida en que esta debe considerarse como una variante de la ilustración gráfica. Cabe subrayar además cómo su lectura sigue manteniendo su capacidad de seducción y sugerencias.

LARA, Antonio

*El apasionante mundo del tebeo*

Editado por *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, 1968.

*"Tebeos: los primeros 100 años. 1896-1974"* (pgs 29-128)

Catálogo de la exposición *Tebeos: los primeros 100 años*, de la cual el propio Lara fue comisario. Hacemos mención del conjunto de la obra en este mismo apartado, en la entrada correspondientes "VV.AA.", *Tebeos: los primeros 100 años*.

LA CROIX, Armand y ANDRIAT, Frank

*Pour lire la B-D*

Ed. De Boek, Bruselas, 1991.

LÓPEZ SOCASU, Federico

*Diccionario básico del cómic*

Acento Editorial, Madrid, 1998.

MANACORDA DE ROSETTI, Mabel V.

*La comunicación integral. Imagen, lengua, literatura: la historieta*

Ed. Kapelusz (Cuadernos Pedagógicos), Buenos Aires, 1976.

MARSHALL, Richard

*"Tal vez soñar"*

Introducción al vol.I (1905-1907) de la

*Obra Completa de Little Nemo en el País de los Sueños*

Norma Ed., Barcelona, 1993 (pgs 5-14).

*"Realismo y Surrealismo: los Horizontes en Expansión de Winsor McCay"*

Introducción al vol.II (1907-1908) de la  
*Obra Completa de Little Nemo en el País de los Sueños*  
Norma Ed., Barcelona, 1993 (pgs 5-14).

MARTÍN, Antonio

*Historia del comic español: 1875-1939*

Ed. GG, Barcelona, 1978.

La obra más completa sobre el tema, excelentemente documentado y escrito. Imprescindible su consulta, no solamente por los datos en ella contenida sino también por los criterios con los que se organiza. Uno tiene la esperanza de que algún día aparezca una segunda parte que complete la historia desde la guerra civil hasta nuestros días.

*"Notas sobre la aparición de la historieta en España"*

Texto incluido en las pgs 207-230 del catálogo de la exposición *Tebeos: los primeros 100 años* que citamos más abajo, en una de las entradas de "VV.AA."

MARTÍN BARBERO, J.

*"Memoria narrativa e industria cultural"*

Rev. *"Comunicación y Cultura"*, num. 10, México, Agosto 1983.

MARTÍNEZ, L.

*"Análisis estructural del relato"*

en *Imagen y comunicación* de Thibault-Laulan et alt., pgs 167-178  
(op. cit. en *Bibliografía General*).

MASOTTA, Oscar

*Conciencia y Estructura*

Ed. Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968.

*La historieta en el mundo moderno*

Ed. Paidós (en *Paidós Studio* n° 30), Barcelona, 1ª reimpresión en España 1982 (ed. or. argentina: en Paidós, col. *Mundo Moderno* n°39, Buenos Aires, 1970).

MATTELART, Armand

*La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*

FUNDESCO, Madrid, 1993.

En esta obra generalista se contemplan los cómics y, por ejemplo, su relación con las Agencias -Syndicates- y el taylorismo en las pgs 32-34 (*Primeros géneros de la cultura*

de masas), pgs 106-108 (*Una visión geopolítica del frente ideológico*), y pgs 219-221 (*La desconfianza ilustrada*).

(ver también DORFMAN y MATTELART en este mismo apartado)

MOIX, Ramón Terenci

*Los Comics. Arte para el consumo y las formas pop*

Llibres de Sinera, Barcelona, 1ª ed. 1968.

MONTES SERRANO, Carlos

*"El cómic; potencialidades del lenguaje gráfico e ilusión de realidad"*

Publicado en *Dibujo y realidad*, vv. aa. (C. Montes Serrano coord.),

ICE de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1989.

La edición contiene diez conferencias impartidas en el VII Seminario de Artes Plásticas que, bajo el patrocinio de Chocolates Nestlé, organizó el Instituto de Ciencias de la Educación y el Seminario de Expresión Gráfica de la Universidad de Valladolid durante el mes de Junio de 1989.

MUÑOZ, José Javier

*Expresión artística y audiovisual (de los primeros signos a la realidad virtual)*

Amarú ediciones, Salamanca, 1993.

ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, Mª Jesús

*La pintura en el cine (cuestiones de representación visual)*

Ed. Paidós, Barcelona, 1ª ed. 1995.

PARTON, James

*Caricature and Other Comic Art In All Times and Many Lands*

Harper & Brothers Publishers, Nueva York, 1877.

Consultado en la Bca. de la Ftad. de Bellas Artes de Madrid, UCM.

RAMÍREZ, Juan Antonio

*Medios de masas e historia del arte*

Ed. Cátedra, Madrid, 1976 (utilizada la 3ª edición de 1988).

*El comic femenino en España: arte sub y alienación*

EDICUSA (Col. Divulgación Universitaria. Arte y literatura, nº 78), Madrid, 1975.

REMESAR, Antonio

*"¿Qué es esto del estilo atom?"*

MADRIZ nº18-19, Madrid, julio-agosto 1985 (pgs 4-9).

*"Sociología del nuevo cómic"*



Rev. "Neuróptica" nº3, Zaragoza, septiembre 1985 (pgs 8-24).

*"Del Madriz al cielo"*

Rev. "TVO" nº3, Zaragoza, mayo 1986 (pgs 31-33).

*"El cómic, duros fonemas los primeros, mejor será decir historieta, y la sensibilidad de los ochenta"*

Rev. "Tekné" nº2, Madrid, 2º trimestre 1986.

*"Status y estatuto: los problemas de enmarque de la historieta"*

Rev. "Neuróptica" nº4, Zaragoza, mayo 1986 (pgs 8-25).

*"La historieta y sus circunstancias"*

Rev. "Neuróptica" nº5, Zaragoza, diciembre 1988 (pgs 102-145).

REMESAR, Antonio y ALTARRIBA, Antonio

*Comicsarías*

PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias, s.a.), Barcelona, 1987.

STEIMBERG, Oscar

*Leyendo historietas. Estilos y sentidos en un "arte menor"*

Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.

TOMÁS FERRÉ, Facundo

*Los carteles valencianos en la guerra civil española*

Ayuntamiento de Valencia. Delegación Municipal de Cultura.  
Valencia, 1986.

TUBAU, Iván

*El humor gráfico en la prensa del franquismo*

Ed. Mitre, Barcelona, 1987 (2ª edición; 1ª de 1973).

Esta segunda edición está corregida y aumentada en aspectos importantes con respecto a la primera, como ya se encarga de aclararnos el autor en el "Prólogo a la segunda edición (que acaso convenga leer como epílogo)". Ya sea como prólogo o como epílogo, es importante (y de agradecer) que el padre de la criatura reflexione en voz alta sobre su obra y el por qué de sus cambios introducidos al cabo de más de catorce años (aunque publicada en el 73 había sido escrita entre junio del 70 y junio del 71). Y esto es conveniente no sólo por el hecho objetivo del tiempo transcurrido desde entonces, sino porque los acontecimientos sociales originados en la sociedad española, hace que la lectura de la obra encuentre una actitud diferente por parte del lector español que haya conocido ambos momentos. La obra ha logrado tener no sólo un

interés testimonial, sociológico, de una época pasada, sino que mantienen hoy un indudable interés en varios aspectos. Para nosotros quizá sea el más importante el relativo a la clasificación de géneros y tendencias, porque, aunque podamos diferir en algún concepto, reconocemos en él uno de los pocos intentos serios de proporcionar una tipología que ayude a la claridad de ideas sobre el tema genérico de la producción gráfica, de más o menos humor.

VÁZQUEZ, Modesto

*La Historiética. Todo lo relativo al lenguaje lexipictográfico*

Promotora K, México DF, 1981.

VV.AA.

*Bandes dessinées et figuration narrative*

Catálogo de la exposición que con el mismo nombre organizó SOCERLID en el *Musée des Arts Décoratifs*, París, 1967.

Artículos de Pierre Couperie, Maurice C. Horn, Proto Destefanis, Edouard François, Claude Moliterni y Géald Gassiot- Talabot.

VV.AA.

*Comic iconoclasm*

Catálogo de la exposición que bajo el mismo título organizó el ICA (Institute of Contemporary Arts) de Londres y que se presentó en España en el Círculo de Bellas Artes de Madrid durante los meses de Mayo, Junio y Julio de 1988. Se editó un suplemento en español de los textos del catálogo inglés.

Artículos de Sheena Wastaff, Umberto Eco, Dan Graham y David Deitcher.

VV.AA.

*El cómic como reflejo del panorama histórico del s.XX*

Coeditado por el Centro de Profesores (CEP) Madrid-Norte y el colectivo *Equipo Edición Gráfica*, Madrid, 1994.

VV.AA.

*HIGH & LOW. Modern art and popular culture*

Catálogo de exposición con el mismo título, MOMA, New York, 1991. (Capítulo dedicado a los comics: pgs 153-230)

VV.AA.

*Historia de los cómics* (IV vol.)

Josep Toutain Editor, Barcelona, 1982.

Esta obra fue publicada en formato fascículo, con cuarentaisiete entregas. Dirigida por Javier Coma, contó con las colaboraciones más habituales de Román Gubern, Antonio

Lara, Mariano Ayuso y Salvador Vázquez de Parga, aunque también intervinieron otros autores para la elaboración de fichas.

VV.AA.

*Imagen y lenguajes*

Ed. Fontanella y BCD, Barcelona , 1981.

(A destacar de entre todas las colaboraciones las de Román Gubern y Víctor Sánchez de Zavala).

VV.AA.

*Tebeos: los primeros 100 años*

Coeditado por la Biblioteca Nacional y el Grupo Anaya, Madrid, 1996.

Catálogo de la exposición del mismo nombre celebrada en las salas de la Biblioteca Nacional, en Madrid, del 21 de Enero al 6 de Abril de 1997.

El comisario de la exposición fue Antonio Lara y el coordinador Alfredo Arias. También son responsables de buena parte del texto: **Antonio Lara** es el que más contribuye, como es lógico, al encargarse de una primera parte de la historia de la historieta, "*Tebeos: los primeros cien años. 1896-1974*" (pgs 29-128), que a su vez está dividido en ocho capítulos. Además se encarga de introducir el catálogo/exposición en "*Una presentación necesaria*" (19-28). **Alfredo Arias** se hace cargo de la segunda parte, "*Tebeos: los primeros cien años. 1975-1996*" (pgs 131-206). Otros autores que participan son: Carlos Alonso de Velasco, Juan Antonio Cardete, Luis Conde Martín, Luis Alberto de Cuenca, Lorenzo F. Díaz, Carlos Giménez, **Felipe Hernández Cava**, **Antonio Martín**, Andrés Porcel, Pedro Porcel, Juan Antonio Ramírez, Antonio Trashorras y Salvador Vázquez de Parga. Los artículos de los autores señalados con *negrita* son citados en sus entradas correspondientes.

WAGSTAFF, Sheena

*"Comic Iconoclasm"*

Catálogo de la exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid *Comic Iconoclasm* (Ver op. cit. en "VV.AA.").

WILLATS, John

*"El contrato del dibujante: cómo crea imágenes el artista"*

Contenido en la op. cit. *Imagen y conocimiento*, VV.AA. (ver).

ZUNZUNEGUI, Santos

*Pensar la imagen*

Cátedra, Madrid, 1992.

Especial interés para el capítulo XV "*El cómic: manual, múltiple e inmóvil*" (pgs 121-127).

*Mirar la imagen*

Universidad del País Vasco (UPV), San Sebastián, 1989.

---

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

**M**encionamos aquí las obras generalistas así como las de diversas disciplinas que en mayor o menor medida han sido consultadas para la elaboración de la tesis. En su lectura encontramos conceptos que, desde la concordancia o la discrepancia, contribuyeron de algún modo a madurar nuestras ideas en torno al tema y, por tanto, a que avanzásemos en la elaboración de esta tesis.

ACHA, Juan

*El Arte y su Distribución*

UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), Méjico, 1984.

ÁLVAREZ, Jesús Timoteo

*Historia y modelos de la comunicación en el siglo XX*

Ariel, Barcelona, 1987.

ANTAL, F.

*La pintura florentina y su ambiente social*

Ed. Aguilar, Madrid, 1972.

ARNHEIM, Rudolf

*El pensamiento visual*

Paidós, Barcelona, 1986 (publicado en inglés en 1969).

AUMONT, Jacques

*La imagen*

Paidós Ibérica, Barcelona, 1992 (ed. original francesa 1990).

BALLE, Francis y EYMERY, Gérard

*Los nuevos medios de comunicación masiva*

F.C.E., Méjico, 1989 (1ª ed. francesa 1984).

BERGER, John et alt.

*Modos de ver*

Ed. Gustavo Gili (Col. Comunicación Visual) Barcelona, 1976.

BERGER, René

*Arte y comunicación*

Ed. GG, Barcelona 1976 (ed. or. francesa 1972).

BOURDIEU, Pierre

*La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*

Taurus, Madrid, 1988 (ed. or. francesa 1979).

BUTOR, Michel

*Les mots dans la peinture*

Editions d'Art Albert Skira (col. *Les sentiers de la création*), Ginebra, 1969.

CASASÚS, José M<sup>a</sup>

*Teoría de la imagen*

Biblioteca Salvat de grandes temas, Barcelona, 1973.

CATALÁ DOMÈNECH, Josep M.

*La violación de la mirada*

Fundesco, Madrid, 1993.

CIRLOT, Juan Eduardo

*Diccionario de símbolos*

Ed. Labor, Barcelona, 1985 (6<sup>a</sup> ed.).

DEBRAY, Régis

*Vida y muerte de la imagen*

Ed. Paidós Ibérica (col. *Paidós Comunicación*), Barcelona, 1994 (ed. or. francesa de 1992, Gallimard).

DE FLEUR, Melvin L. y BALL-ROKEACH, Sandra J.

*Teorías de la comunicación de masas*

Ed. Paidós, Barcelona, 1993 (2<sup>a</sup> edición, revisada y ampliada, correspondiente a la 5<sup>a</sup> ed. or., N.Y.-Londres, 1989).

DOMÍNGUEZ PERELA, Enrique

*Conducta estética y sistema cultural. Introducción a la psicología del arte*

Ed. Complutense, Madrid, 1993.

DONDIS, Donis A.

*La sintaxis de la imagen*

Ed. GG, Barcelona, 1990 (9ª edición en español; ed. or. 1973).

DORFLES, Gillo

*El intervalo perdido*

Ed. Lumen, Barcelona, 1984.

*Elogio de la inarmonía*

Ed. Lumen, Barcelona, 1989.

*Nuevos mitos, nuevos ritos*

Ed. Lumen, Barcelona, 1969.

*Símbolo, comunicación y consumo*

Ed. Lumen, Barcelona, 1967.

DUBY, Georges

*Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*

Ed. Petrel, Barcelona, 1980.

DUFRENNE, Mikel

*Arte y lenguaje*

Departamento de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad de Valencia (*Cuadernos Teorema*). Valencia, 1979.

EHMER, H. K. et al.

*Miseria de la comunicación visual*

Ed. GG, Barcelona, 1977 (ed. or. alemana 1971).

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco

*Tratado de iconografía*

Ed. Itsmo, Madrid, 1990.

GALÍ, Montserrat

*El arte en la era de los medios de comunicación*

Fundesco, Madrid, 1988.

GARÍ, Joan

*La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*

Fundesco, Madrid, 1995.

GOLDMANN, Lucille  
*La creación cultural en la sociedad moderna*  
Fontamara, Barcelona, 1980.

GOMBRICH, Ernst H.  
*Meditaciones sobre un caballo de juguete*  
Ed. Seix Barral, Barcelona, 1967 (1ª ed. en español; ed. or. 1963, Phaidon Press Ltd., Londres).

*Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*  
Ed. GG, Barcelona, 1979 (ed. or. 1959, Phaidon Press Ltd., Oxford).

*La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*  
Alianza Ed., Madrid, 1987 (ed. or. 1982, Phaidon Press Ltd.).

GARRONI, Emilio  
*Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales.*  
*Problemas teóricos y aplicaciones*  
Ed GG, Barcelona, 1973.

HELBO, André et alt.  
*Semiología de la representación*  
Ed. GG, Barcelona, 1978 (ed. or. francesa 1975).

HEINZ HOLZ, Hans  
*De la obra de arte a la mercancía*  
Ed. GG, Barcelona, 1979 (ed. or. alemana 1972).

LÉVY-STRAUSS, Claude  
*Arte, lenguaje y etnología*  
(entrevistas con Georges Charbonnier)  
Siglo XXI, México, 1975 -4ª edición en español, que es la consultada aquí, ya que existe al menos una 5ª edición de 1978 (1ª edición original francesa de 1961).

*El pensamiento salvaje*  
F.C.E., Méjico, 1ª ed. en español 1964 (utilizada la 5ª reimpresión 1984. Edición original francesa 1962).

LISTER, Martin (compilador)

*La imagen fotográfica en la cultura digital*

Ed. Paidós Ibérica (serie *Multimedia*), Barcelona, 1997 (ed. or. inglesa de 1995, Routledge, Londres).

Además del autor mencionado en el primer apartado de nuestra bibliografía, Martin BAKER, se incluyen aquí trabajos de Kevin Robins, Michael Punt, Beryl Graham, Sarah Kember, Don Slater, Andrew Dewdney, Frank Boyd, Ruth Furlong, Michelle Henning e Ian Walker.

MARTÍN BARABERO, J.

*Memoria narrativa e industria cultural*

Rev. "Comunicación y Cultura" nº 10, Méjico, agosto 1983.

MATTELART, Armand

*La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias*

FUNDESCO, Madrid, 1993.

MATTELART, Michèle y Armand

*El carnaval de las imágenes*

Akal, Madrid, 1988 (ed. or. francesa 1987).

MITRY, Jean

*La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*

Akal, Madrid, 1990.

*Estética y psicología del cine (II vol.)*

(interés especial el vol.I: "Las estructuras")

Siglo XXI, Madrid, 4ª ed. española 1989 (1ª 1978. Primera edición en francés en 1963).

PERICOT, Jordi

*Servirse de la imagen*

Ariel, Barcelona, 1987.

SOMBART, Werner

*El burgués*

Alianza Universidad, Madrid, 1978.

SONTAG, Susan

*Contra la interpretación y otros ensayos*



Seix Barral, Barcelona, 1984.

THIBAUT-LAULAN, Anne Marie  
*La imagen en la sociedad contemporánea*  
Ed. Fundamentos, Madrid, 1976.

THIBAUT-LAULAN et al.  
*Imagen y comunicación*  
Fernando Torres Ed., Valencia, 1973 (ed. or. francesa 1972).  
(citado el cap. "Análisis estructural del relato" de L. Martínez en la bibliografía sobre el COMIC).

VIRILIO, Paul  
*La máquina de la visión*  
Ed. Cátedra, Madrid, 1989

VIGOTSKI, Lev S.  
*Pensamiento y lenguaje*  
Ed. La Pléyade, Buenos Aires, 1987 (1º ed. or. rusa 1934).

*Psicología del arte*  
Barral editores, Barcelona, 1970.  
Esta es la versión al castellano de la edición rusa original que vio la luz ese mismo año, MEZHDUNARODNAJA KNIGA Moscú, 1970. La traducción corrió a cargo de Victoriano Imbert, y en este volumen se resumían diversos trabajos que Vigotski (1896-1934) había realizado entre los años 1915-1922. De todo ello se da cuenta en el prólogo que firma A. N. Leontiev.

VV. AA.  
*Análisis estructural del relato*  
Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970 (utilizada la 3ª ed. en español 1974. Ed. or. francesa 1966).

VV. AA.  
*El arte en la sociedad contemporánea*  
Fernando Torres Ed., Valencia, 1974.

VV. AA.  
*Imagen y conocimiento*  
Ed. Crítica, Barcelona, 1994.  
(Coordinadores de la edición original: Horace Barlow, Colin Blakemore y Miranda Weston-Smith)

La edición española es una selección de trece ensayos y un epílogo que, de diversos autores, aparecieron originariamente en una edición inglesa titulada *"Images and Understanding"* (Cambridge University Press, Cambridge, 1990). Esta obra surgió como resultado de una conferencia internacional (*Simposio Internacional de los Rank Prize Funds*) que sobre el tema al que alude el título se celebró en la Royal Society de Londres durante el mes de octubre de 1986.

Dentro del interés que tienen, al menos, todos los ensayos que aparecen en la edición española, subrayaremos la atención hacia los siguientes: *"Qué ve el cerebro y cómo lo entiende"* (Horace Barlow, pg 13); *"Imágenes del cerebro humano en funcionamiento"* (Marcus Raichle, pg 52); *"La comprensión de las imágenes en el cerebro"* (Colin Blakemore, pg 77); *"¿Hay imágenes en la mente?"* (Nelson Goodman, pg 103); *"El contrato del dibujante: cómo crea imágenes el artista"* (John Willats, pg 169); *"Imágenes en movimiento"* (Jonathan Miller, pg 191); *"Caricaturas generadas por ordenador"* (Don Pearson, E. Hanna y K. Martínez, pg 231).

---

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA REVISTA "*MADRIZ*", SUS AUTORES Y EL ENTORNO CULTURAL EN EL MADRID DE LOS AÑOS 80

AGUIRRE, Juan Antonio

*"Referencias para los setenta"*

Cat. expo. "23 artistas Madrid años 70"

Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1991  
(Febrero- Abril).

AMESTOY, Santos

*"Los pasos perdidos"*

Cat. expo. "23 artistas Madrid años 70"

Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1991  
(Febrero- Abril).

BARÓN THAIDIGSMANN, Javier

*"La pintura alemana y los neoexpresionismos"*

Rev. "*Cuadernos del Norte*" nº 32, Oviedo, Julio- Agosto, 1985 (pgs  
86-91).

BLAS, Mariano de

*"Vanguardia y contestación artística en el presente"*

Rev. "*Icónica*" nº10, Madrid, 1987 (pgs 9-18).

BONET, Juan Manuel

*"Los setenta: de Amadís a Matisse"*

Catálogo de la exposición "*Antípodas*" (Brisbane, Australia, 30 de  
Abril- 30 de Octubre, 1988)

Banco de Santander, Madrid, 1988.

*"Un cierto Madrid de los setenta"*

Cat. expo. "23 artistas Madrid años 70"

Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1991  
(Febrero- Abril).

BONITO- OLIVA, Achille

*"Transvanguardia"*

Rev. *"Cuadernos del Norte"* nº 36, Oviedo, Mayo, 1986 (pgs 24-27).

*"El estado del arte (y de la crítica)"*

Rev. *"Cuadernos del Norte"* nº 57-58-59, Oviedo, Septiembre-  
Octubre- Noviembre, 1990 (pgs 21-25).

BOZAL, Valeriano

*"Cultura y arte en la España de los 80"*

Rev. *HISTORIA* 16, nº181 (vol. extra *"15 años de historia/ 15 años de España"*), Madrid, Mayo- 1991 (141-150).

CALVO SERRALLER, Francisco

*"España: cambio de imagen"*

Catálogo de la exposición *"Calidoscopio español (arte joven de los años 80)"*

Ed. Laredo, Madrid, 1984.

*Imágenes de lo insignificante*

Ed. Taurus, Madrid, 1987.

*Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*

Alianza ed., Madrid, 1988.

*"Diez figuras del arte español actual"*

Catálogo de la exposición *"Antípodas"* (Brisbane, Australia, 30 de Abril- 30 de Octubre, 1988)

Banco de Santander, Madrid, 1988.

*Diccionario de ideas recibidas del pintor Eduardo Arroyo*

Ed. Mondadori España, Madrid, 1991.

CASTRO, Fernando

*"La ironía no es cosa de bromas"*

Rev. *"CYAN"* nº10, Madrid, Junio- 1988 (pgs 18-20).

FERNÁNDEZ-CID, Miguel

*"Los ochenta: nombres para una década"*

Catálogo de la exposición "*Antípodas*" (Brisbane, Australia, 30 de Abril- 30 de Octubre, 1988)

Banco de Santander, Madrid, 1988.

*"Nuevo modelo de artista"*

Rev. especial conmemoración "*16 aniversario Diario 16 (1976-1992)*", Madrid, 1992 (pgs 139-142).

*"Artistas en Madrid. Años 80"*

Cat. exp. "*Artistas en Madrid. Años 80*"

Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, Noviembre 1992- Enero 93.

GABLIK, Suzi

*¿Ha muerto el arte moderno?*

Hermann Blume, Madrid, 1987 (1ª ed. inglesa 1984).

GALLERO, José Luis

*Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*

Ed. Árdora, Madrid, 1991.

JANUSZCZAK, Waldemar

*"Decadencia y hundimiento del arte moderno"*

Rev. "*Cuadernos del Norte*" nº 56, Oviedo, Octubre- Noviembre-Diciembre, 1989 (pgs 80-84).

LIVINGSTONE, Marco

*"David Hockney"*

Catálogo de la exposición "*David Hockney*"

Fundación Juan March, Madrid, 1992.

LLORCA, Vicente

*"El paisaje de los 80"*

Rev. "*CYAN*" nº10, Madrid, Junio- 1988 (pgs 12-14).

MARCHÁN FIZ, Simón

*La estética en la cultura moderna*

Ed. GG, Barcelona, 1982.

Catálogo de la exposición "*Origen y visión. Nueva pintura alemana*"

Mº de Cultura y Fundación Caixa de Pensions, Madrid, 1984.

*Del arte objetual al arte de concepto*

Ed. Akal, Madrid, 1988 (3ª ed. corregida y aumentada. La 1ª data de 1972)

*"Los años setenta entre los Nuevos Medios y la recuperación pictórica"*

Texto publicado en *España. Vanguardias artísticas y realidad social: 1936-1976* (ver VV. AA. en este apartado) y reproducido en el catálogo de la exposición *"23 artistas Madrid años 70"*

Conserjería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1991 (Febrero- Abril).

MAURI LUJÁN, Anna

*"Minimal Art y Neogeo: años 60 y años 80"*

Rev. *"Cuadernos del Norte"* nº 47, Oviedo, Enero- Febrero, 1988 (pgs 80-93).

POWER, Kevin

*"La ligereza de los ochenta"*

*"Revista de Occidente"* nº 129, Madrid, Febrero- 1992 (pgs 95-111).

*"El arte de los ochenta" (I y II)*

Rev. *"Ajoblanco"*, Barcelona, Enero (pgs 52-60) y Febrero (pgs 60-68) de 1993.

SUREDA, Joan y GUASCH, Ana Mª

*La trama de lo moderno*

Akal, Madrid, 1987.

VV.AA.

*Catálogo de la exposición "Les années 80: A la Surface de la Peinture"*

Catálogo editado con la participación del Centre National des Arts plastiques, FIACRE, y el Centre d'Art Contemporain, Abbaye Saint-André, Meymac, Corrèze, 1988 (2 de Julio- 2 de Octubre).

VV.AA.

*Catálogo de la exposición "Magritte"*

Fundación Juan March, Madrid, del 20 de Enero al 23 de Abril de 1989.

Además de contener escritos del propio Magritte, aparecen colaboraciones de Camille Goemans (ensayo *Magritte, un ser vivo*), Martine Jaquet (biografía) y Catherine de Croës, François Daulte y Paul Lebeer (comentarios de las obras en catálogo).

VV.AA.

*Catálogos* (II vol.) de la doble exposición "*La memoria del constructor. OPS. El Roto. Andrés Rábago*" y "*El Roto*"

Ed. Diputación de Sevilla, 1997.

Comisario de la exposición Felipe Hernández Cava. Textos del propio F. H. Cava, Carmen Garrido y Antonio Muñoz Molina

VV.AA.

*España. Vanguardia artística y realidad social: 1936- 1976*

Ed. GG, Barcelona, 1976.

---

## DICCIONARIOS Y OBRAS GENERALISTAS CONSULTADAS

*Les Chefs-d'oeuvre de la bande dessinée*

VV. AA.

Éditions Planète, Loos-lez-Lille, 1967.

Textos de Jacques Sternberg, Michel Caen y Jacques Lob.

*Diccionario básico del cómic*

Autor: LÓPEZ SOCASU, Federico

Acento Editorial, Madrid, 1998.

*Diccionario de arte actual*

Autor: TOMAS, Karin

Ed. Labor, Barcelona, 1978.

*Diccionario de arte y artistas*

Autores: MURRAY, Peter Y Linda

Ed. Planeta-De Agostini S.A., Barcelona, Noviembre 1988 (edición especial de la versión en castellano del Instituto Parramón eds., Barcelona, 1978; correspondiente a la ed. or. 3ª inglesa, 1968, de la obra titulada "Art and Artists" (1ª ed. de Penguin Books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, England, 1959).

*Diccionario del arte moderno*

Dirigido por: AGUILERA CERNI, Vicente

Fernando Torres Ed., Valencia, 1979.

*Diccionario del cómic*

Directores y coautores junto con el equipo editorial: GAUMER, Patrick y MOLITERNI, Claude

Ed. Larousse- Planeta, Barcelona, 1996 (ed. or. francesa 1994).

*Diccionario de los comics. La edad de oro*

Autor: COMA, Javier

Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1991.



*Diccionario de símbolos*

Autor: CIRLOT, Juan Eduardo

Ed. Labor, Barcelona, 1985 (6ª ed.).

*Diccionario de uso de la historieta española*

Autor: CUADRADO, Jesús

Ed. Compañía Literaria s.l., Madrid, 1997.

*Diccionario Larousse de la Pintura (III vol.)*

Ed. Planeta-De Agostini S.A., Barcelona, 1987 (de la ed. francesa, Librairie Larousse, 1979).

*Dictionnaire de la Bande Dessinée*

Autor: FILIPPINI, Henri

Ed. Bordas, Paris, 1989.

*El Arte y el Mundo Moderno (II vol.)*

Dirigido por: HUYGHE, René y RUDEL, Jean

Ed. Planeta, Barcelona, Septiembre 1978 (4ª ed. en castellano; 1ª de 1971. Edición original francesa 1969).

*Enciclopedia del arte español del siglo XX (II vol.)*

Dirigida por: CALVO SERRALLER, Francisco

Ed Mondadori España, Madrid, 1991.

*Enciclopedia del Arte Garzanti*

Ediciones B, S.A., Barcelona, 1991 (ed. or. italiana, Garzanti Editore, Milán, 1986).

*Historia del Arte (IV vol.)*

Dirigida por: RAMÍREZ, Juan Antonio

Alianza Editorial, Madrid, 1997.

*Historia del Arte (L vol. -en formato revista-)*

Coordinada por: PORTELA SANDOVAL, Francisco José y BOZAL, Valeriano

Ed. Historia 16 (Grupo 16- Información y Revistas s.a.), Madrid, 1989.

En especial se citan en la bibliografía específica del comic los volúmenes 40 ("*El siglo de los caricaturistas*", autor: Valeriano BOZAL) y 48 ("*Grabado y creación gráfica*", autores: Juan CARRETE y Jesusa VEGA).

## **VOLUMEN II**

***VOLUMEN II***

REPRODUCCIÓN DE LAS OBRAS

**OBRAS DE LPO**

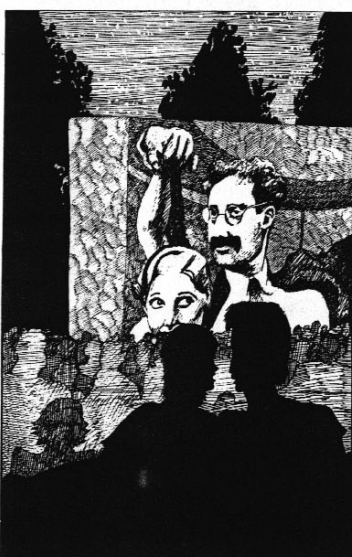
[illegible]

# BALADA DEL AMOR INMORTAL EN MADRID

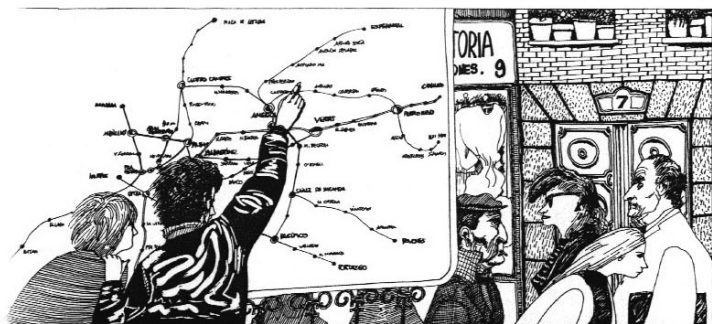
por LPO



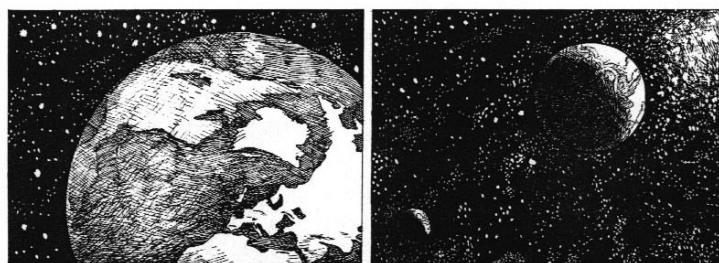
LPO-EN-84



LPO-EN-84



LPO - EN84

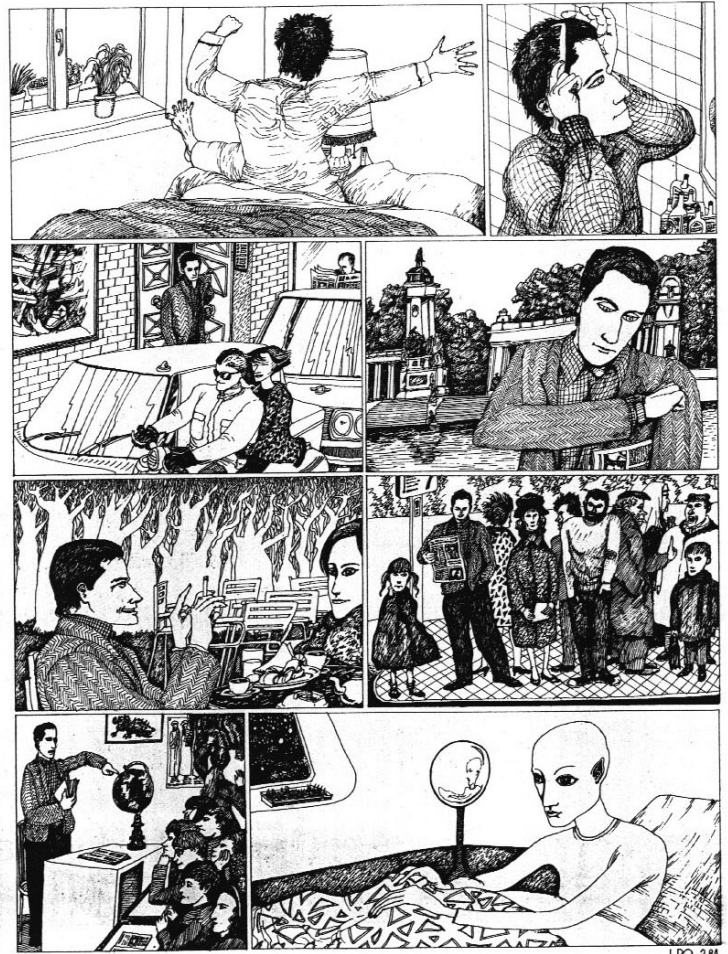


LPO - EN84



# BALADA del DESPERTAR en MADRID

por LPO



LPO-204

# Balada madrileña



de la melancolía femenina





# PLAZA MADRILEÑA DEL ABANDONO

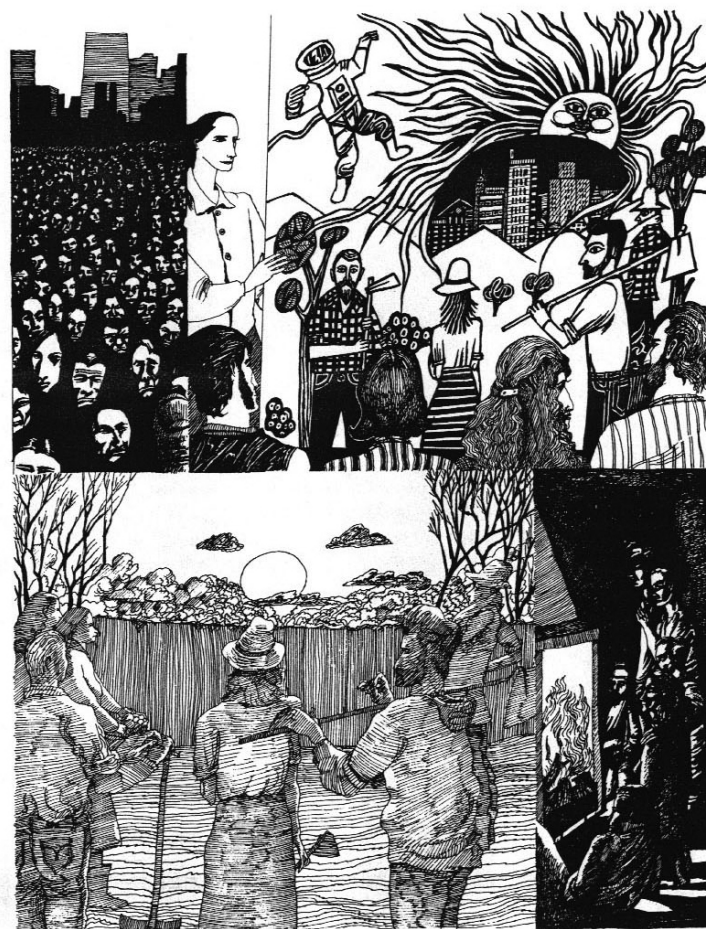
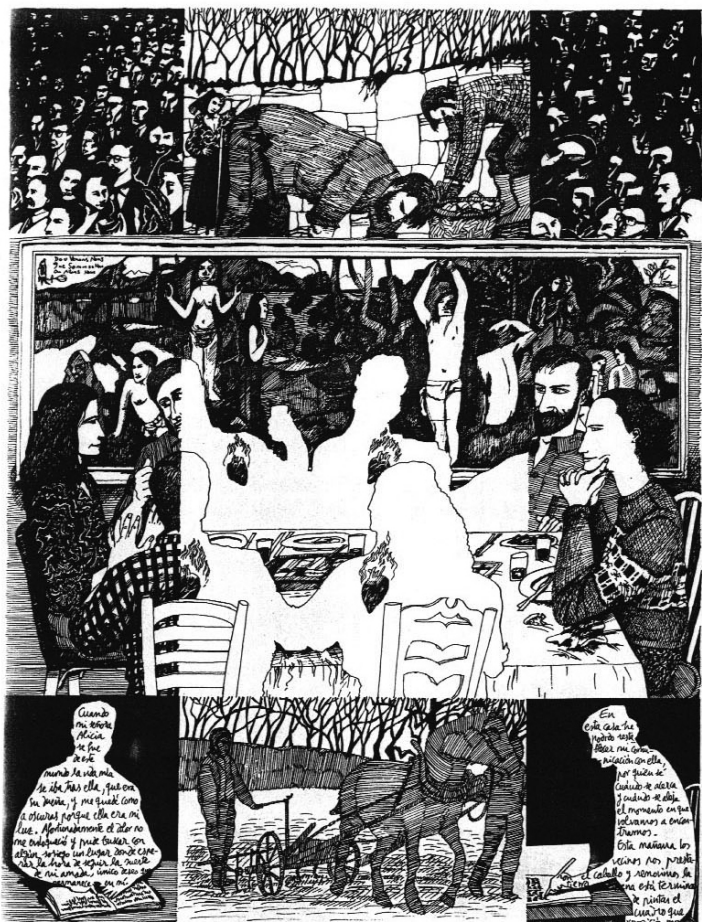


LRD 4.84

# DE LAS GRANDES CIUDADES

[illegible]

LPO: 4.84



# MADRID. FIN DE SIGLO:



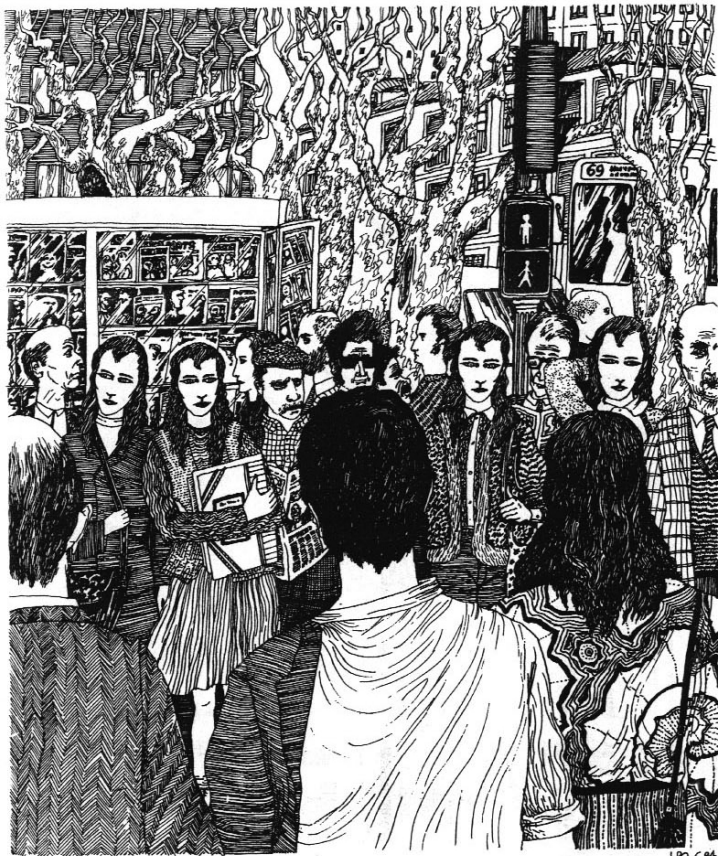
LFO. 584

# BALADA DE LA EXPECTACIÓN



LFO. 584

# Balada



LPO. 6.84

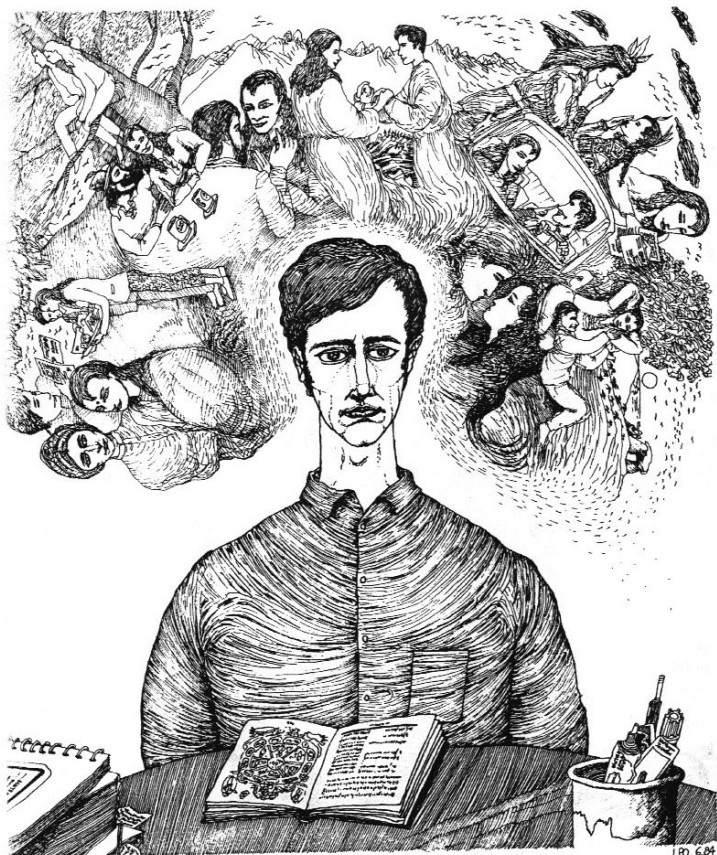
# Madridena



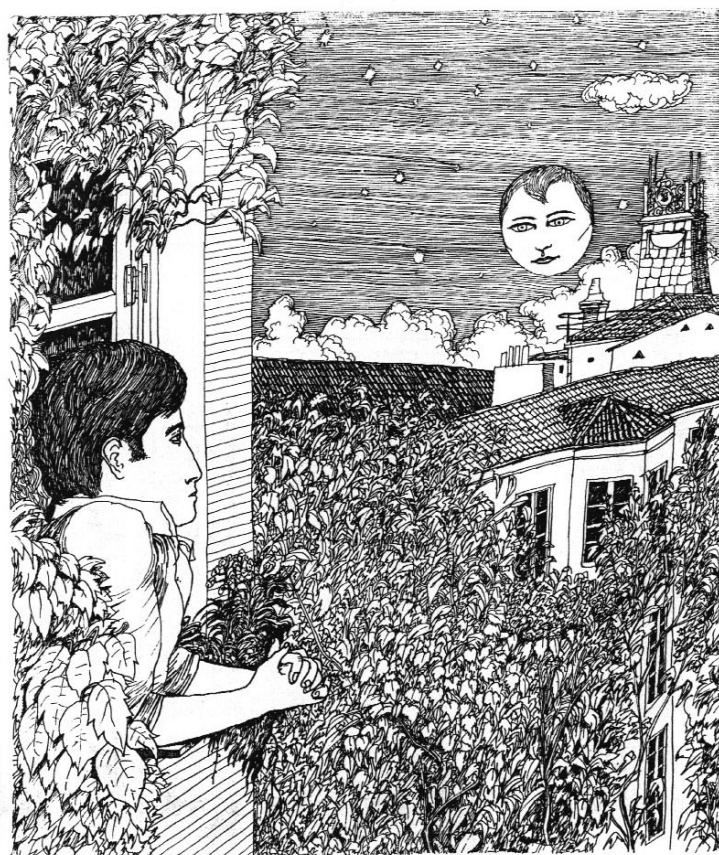
LPO. 6.84



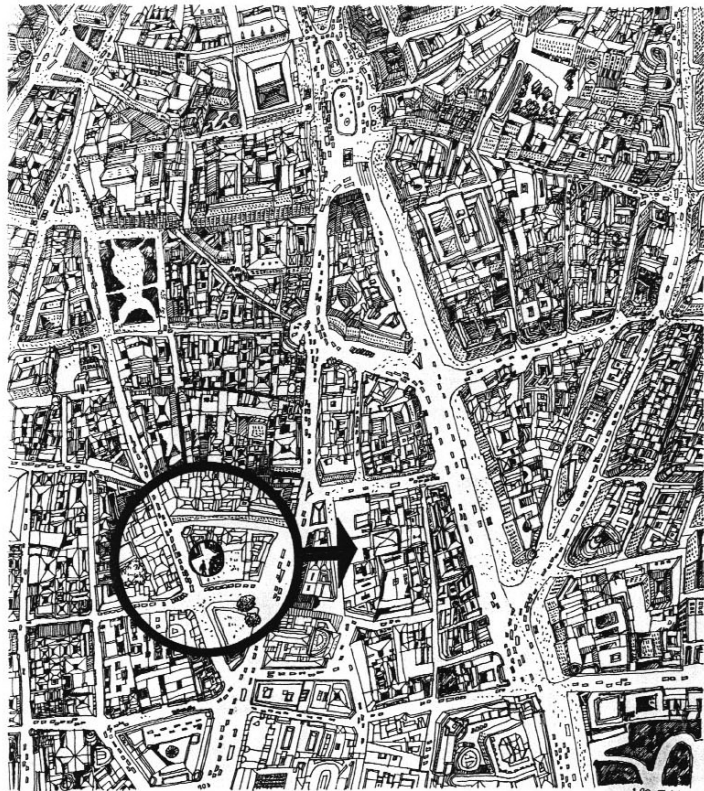
## de la Melancolía



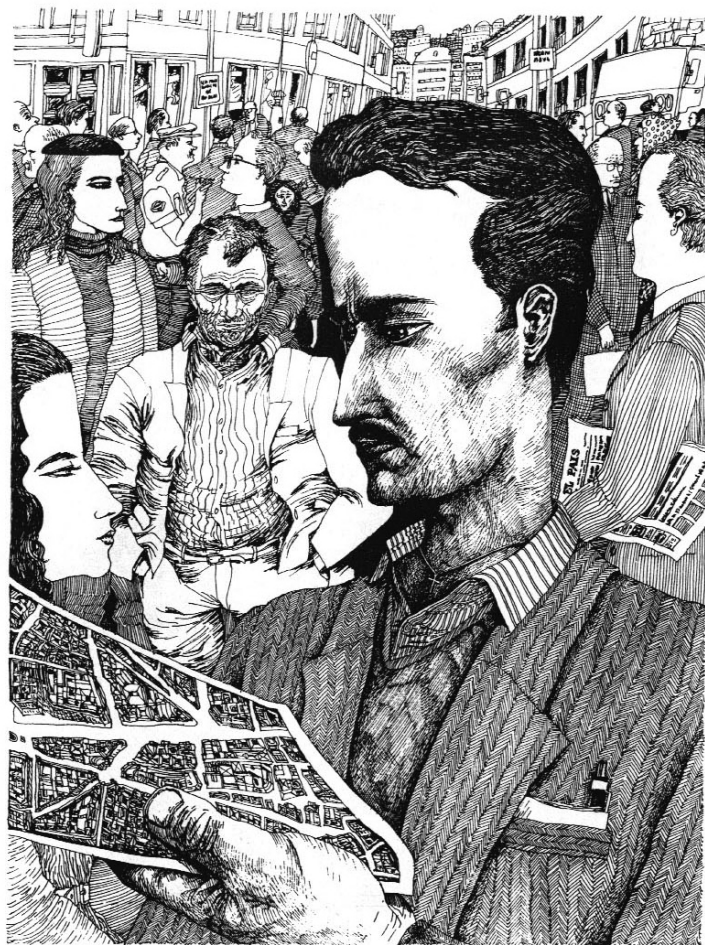
## Masculina



# MADRID, BALADA de la SOLEDAD



LPO. 7.84



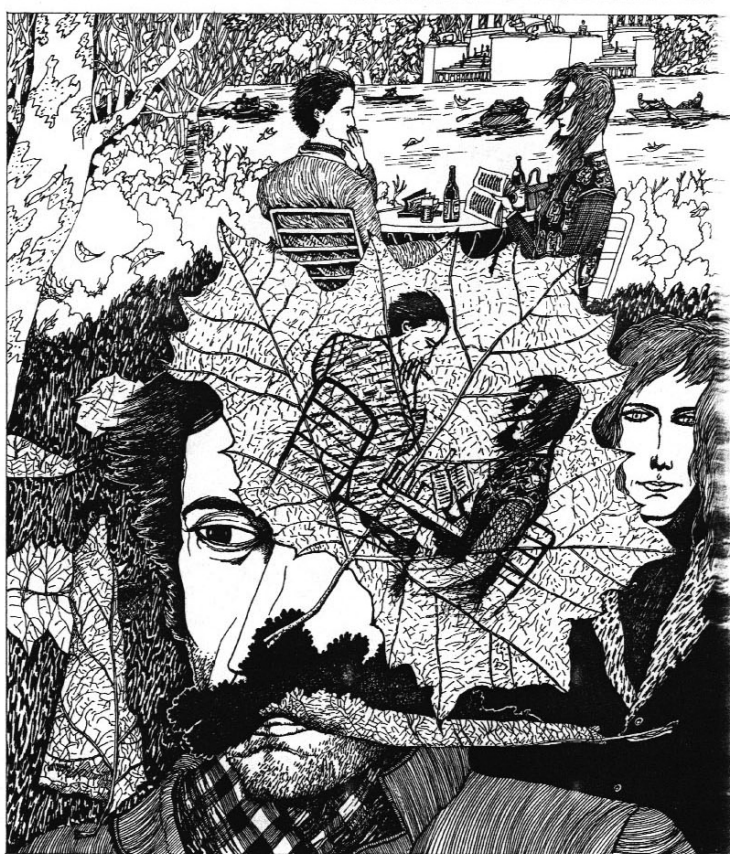
LPO. 7.84

# OTOÑO de



L.P.O. 9.84

# la BALADA



L.P.O. 9.84



(A.B.T.)

(A.B.T.)

Amigo Belarmino =  
Estoy bastante harto ya de  
este sitio an que me va a agradecer  
que todavia me queda al fin dinero  
para salir de aqui una temporada -  
Hay ademas algo, una fuerza misteriosa  
que no puedo definir  
que me tira de  
hacia el exterior - Pero a  
la vez siento que saldria  
encontrarme  
ya te contare.  
Recibe un  
fuerza abra-  
zo de





# BALADA



# de ALGUIEN MÁS



# BALADA...



19  
AS



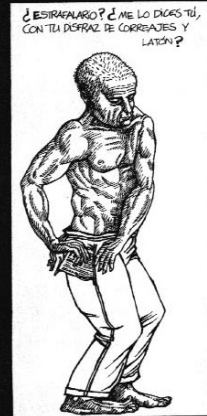


# la BALADA del



# CORREDOR

por LPO  
4-1985





# Balada del

Algunos cantantes y músicos  
opinionistas políticos y

Algunos cantantes y músicos  
opinionistas políticos y

TENGO QUE HABLARLO CON ENCARNAL. LO QUE ELLA DICE SIEMPRE: IRNOS UN FIN DE SEMANA LARGO. Y YO: MUJER, ESPERA A QUE CUADRE EL CALENDARIO. Y ELLA: SI ES MUY FÁCIL: NO HAY MÁS QUE COGER EL TREN.



NO TENEMOS QUE DEPENDER DE LOS CHICOS: CRECIDOS Y SE DEFENDEN. PERO TENDRÍA QUE CONSULTAR AL JEFE PORQUE YA LE PEDÍ UN PERMISO HACER POCO, CUANDO LA BODA DE LA HIJA DEL ESTEBAN.



SI CUANDO NIÑO EN EL PUEBLO TE HUBIERAN DICHO QUE AQUÍ SE JUNTARÁN TANTOS, ¿HABRÍAS VENIDO?



PIEDRE DECÍA LO QUE HABÍA QUE HACER. LE VEO OTRA VEZ VENIR DE LA HUERTA CON EL SEMBRANTE SECO, TIRAR LOS PEROS CONTRA LA PUERTA DE LA CUBIERTA, MIRAR MEDIA HORA NORMAL EL BULLIDO DEL PUCHERO EN EL FOGÓN. SUABIA UN VERBO: ENIGMAR. TIERRA ESTÉRIL NOS ECHABA.



ENTONCES NI TELEVISIÓN NI RADIO. PALABRAS POCAS; ENTENDIMIENTO, POR EL ESTILO.



PERO AL CHICO LE RAZONÓ, CREO YO. LE DIGO EL PORQUE. DIFÍCIL. YO MISMO NO LO SE. A VECES, A VECES LO SE. YA VECES SE HACEN COSAS SABENDO SOLO QUE NO SE SABE POR QUE SE HACEN. OBEDECER PARA SOBREVIVIR, PARA DEPENDER UN PUESTO. PERO ¿DÓNDE EMPIEZA EL HACER OBEDECER?



# Inmigrante

Algunos cantantes y músicos  
opinionistas políticos y

Algunos cantantes y músicos  
opinionistas políticos y

¿EN EL MÁS SABIO? ¿EN EL MÁS RICO?  
¿EN EL MÁS FUERTE? ¿ES LO MISMO?  
¿ME HAN ENSEÑADO A NO SABERLO?



ANTES CREÍA QUE SABÍA. CREYENDO QUE ESCRIBÍ EN MI CARA Y LOS DOMÁS HACIÉNDOSE A UN LADO PARA DEJAR POR AHORA LA SOMBRA DE LO QUE IGNOTO VUELVE INSONNIFICANTE CUALQUIER COSA QUE PUESA DECIR. SI HUBIERA TENIDO OTRO CHAVAL HUBIERA DESCOBERTO MÁS AL PREPARARLE PARA SALIR ADELANTE. PENSADO TARDE. ¿ME VERA' EL HUIO COMO YO VERA A PADRE?



PADRE, LE VEO VENIR DE LA HUERTA CON EL SEMBRANTE SECO: ESTRIMAÑERA Y EL RÍO ESTÁ REGÉN OCULTO ENTRE EL FOLLAJE DE LAS ORILLAS REVERDECIDAS, COMO ESTARÁ AHORA.



PERO NO SE PUEDE VOLVER A LA TIERRA QUE LE HA ECHADO A UNO.  
O SI, EL TIEMPO QUIZA PASADO Y ESTO TAL VEZ VISTO.  
O NO: LA VIEJA CASA EN RUINAS Y JAMÁS SUELO BAJO LOS PIES.



TENGO QUE ACORDARME DE HABLARLO CON ENCARNAL EN LA CENA...





[170.6.85]



AL MEXICÓ, CUANDO EL ESPLENDOR SOLAR MAMA DESDE EL CÁNIT, SE DESPEREZAN SCHILLEGOS DE TODO TIPO EN CUALQUIER PAÍS DE ESTE MUNDO.

[170.6.85]



# Balada del sortilegio por LPO



AL MEDIODÍA, HORA DE LA SOMBRA MÁS CORTA,  
SE DESPREZAN SORTILEGIOS EN LA  
PLAYA DE LA ROCA PUNTAFUDA.



POR UN MOMENTO  
CREÍ QUE EN LO  
QUE ERA DE LUNA  
YA NO IRAS A  
VOLAR... HAY  
TANQUES UN POCO

ALGUNOS PUENTES ENTRE LOS  
MUNDOS SE VUELVEN TRANSITABLES

[LPO 6.85]



AGÁRRATE,  
QUE ESTA VEZ  
SIGUEN QUEMADO.

EN LAS DOS DIRECCIONES  
CON IDENTICA APERTURA.



A VECES SE SIGUE  
ALGUNA DE LAS CALLES  
QUE ATRAVESAN EL  
AIRE



POR  
PASAJES  
ABOVEDADOS  
Y MULLIDOS



¿Y QUIÉN  
ESTÁ AQUÍ?

¿SERÁ FIJA LA FORMA DE LO QUE HAY EN ESTE LUGAR, O SERÁ CAMBIANTE? AHHH...

[LPO 6.85]





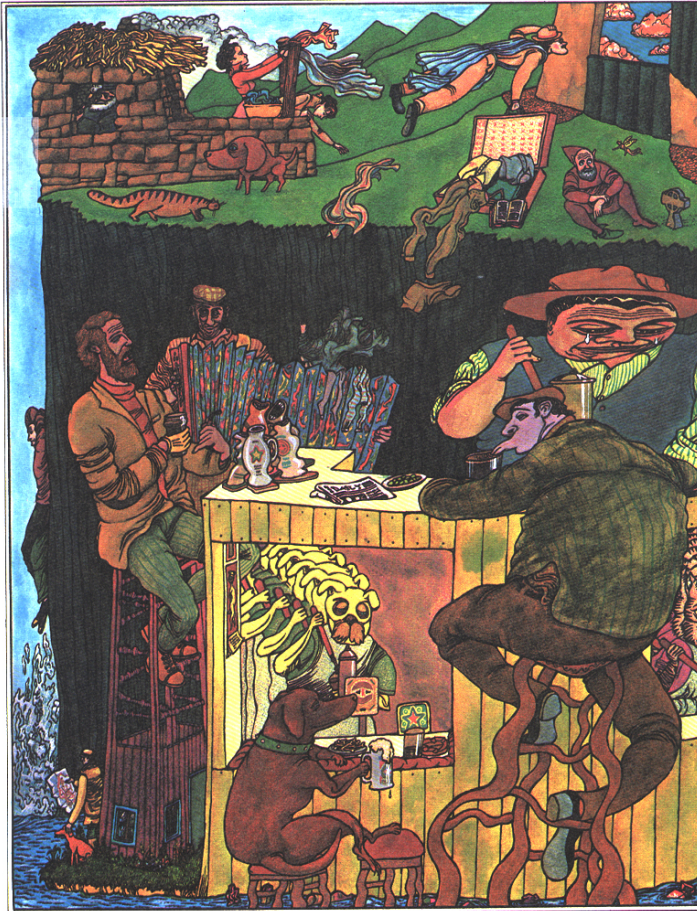


L.P.

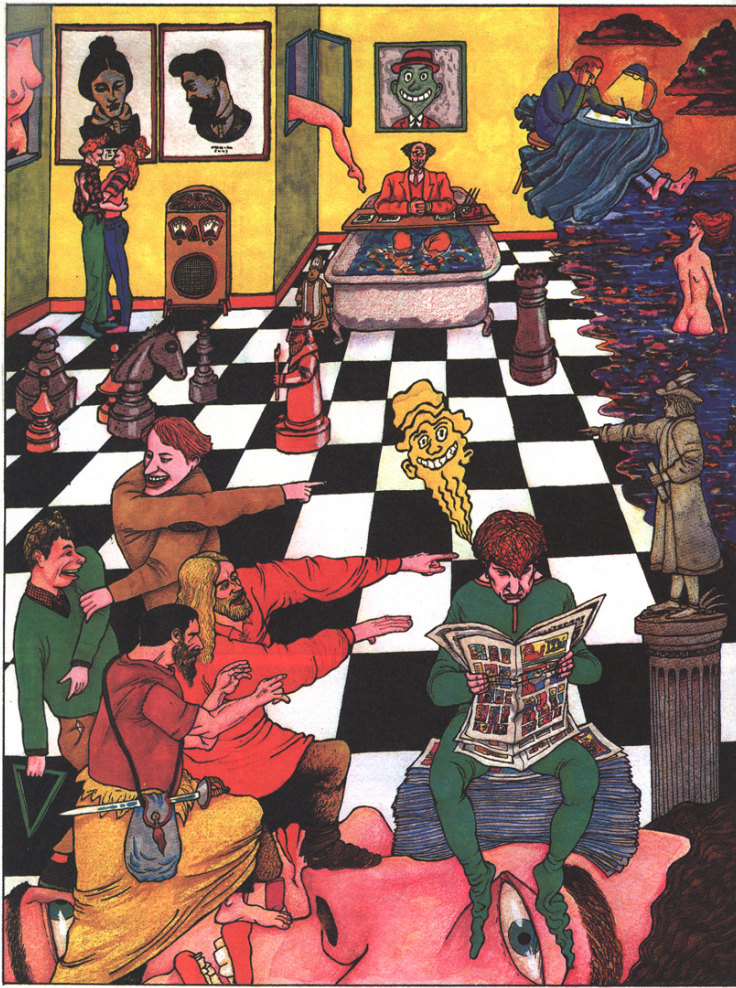


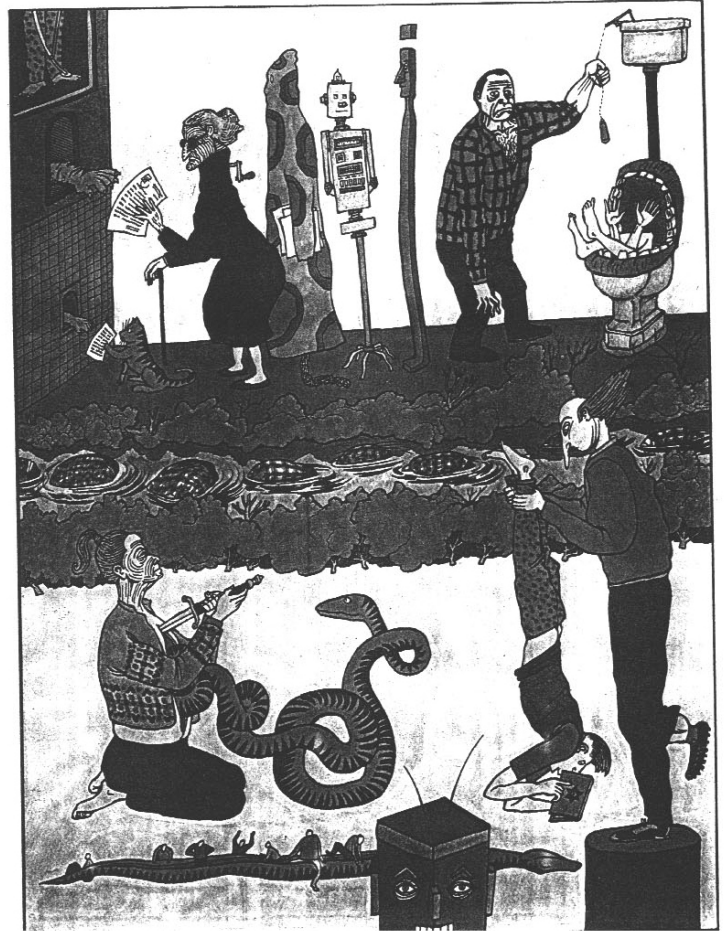
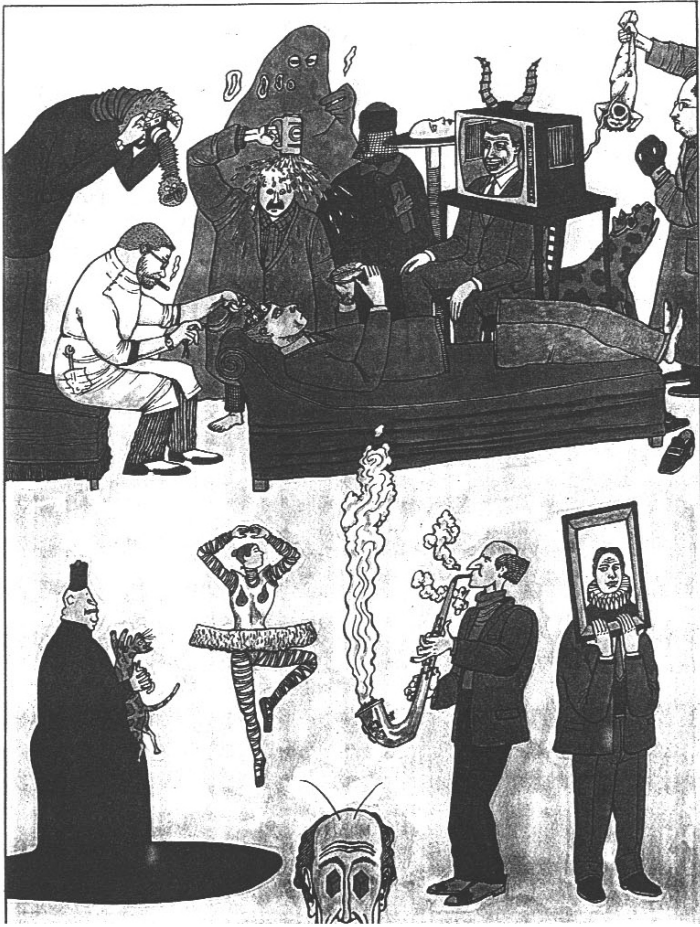
L.P.

























ME LO ENCUENTRO JUNTO  
AL PUENTE Y NO VEAS LO QUE  
LE DIGO, PORQUE AL HIJO DE MI  
MADRE NO LE HUELE NADIE  
LA TRASTIENDA...  
¿TE ENTERAS?

Y ÉL ME SALE CON QUE  
SI HOLA MATEO, CON QUE YA ME  
VINIERON CON LO  
QUE TE  
PASO



CON ESO ME  
SALE  
EL MENDA,  
Y HABLABA  
CON ESA VOZ  
ASÍ, DE PITT-  
MINI, YA NOS  
ENTENDEMOS

¡MALDITO JULANDRÓN!  
¡COMO SI EL NO TUVIERA  
NADA QUE VER...!  
¿NO TE JERIGONZA,  
PEPE COGORZA?



TODO EL MUNDO  
SABE QUE SI ME CAYE-  
RON ENCIMA FUE POR-  
QUE ESE PINCHAUVAS  
SE MARCHÓ DE LA LEN-  
GUA. ¿QUE NO?  
LE VEO RAJANDO  
COMO EL GUACAMAYO  
PELAYO...



... PORQUE EL  
DOMINGO ES UN  
LORO, ¿ESTAMOS?  
Y DE TOMO Y  
LOMO, ¿QUE NO?

¡QUE SÍ, HOMBRE,  
QUE SÍ!



PUES BUENO. TOTAL, QUE  
ME VEO AL DOMINGO Y ME  
DIGO ESTE SE VAA ENTERAR







CUANDO TENÍA VEINTICINCO AÑOS, UN CUARTO DE SIGLO, TODAVÍA ME GUSTABA ENORMEMENTE VER PUESTAS DE SOL. NO ME PREOCUPABA QUE LAS CÍRRAS PU-  
DIERAN REDONDEARSE DE PRONTO, Y, EN CUANTO AL FUTURO, NI HABÍA TENIDO TIEMPO DE PENSAR EN ELLO. ¡A TODAS HORAS BASABAN TANTAS COSAS QUE NO PODÍA PONERME A CALCULAR LO QUE HARÍA MÁS ADELANTE, CUANDO TAL VEZ YO YA NO IBA A EXISTIR!



SE PUEDE PENSAR QUE ME DEDICABA A HACER EL INDIO, COMO UN IRRESPONSABLE, PERO, AUNQUE NO DES-  
DERABA LA OASIS DE RESIRME EN COMPA-  
ÑÍA DE LOS AMIGOS, ME GUA-  
BA LA VIDA CON TRADU-  
CIONES, CLASES Y OTROS  
TRABAJOS, CON LO QUE SI  
NO ASCENDÍA ESCALONES  
DE LA PIRÁMIDE SOCIAL AL  
MENOS NO DEPENDÍA DE NADIE.



PERO TAMBIÉN SE PUEDE PENSAR —Y ESTO YO LO SÉ BASTANTE BIEN— LO CONTRARIO: QUE ME DEDICABA A VIVIR DESPREOCUPADAMENTE LA AN-  
TICIPACIÓN DE UN FUTURO PERFECTO; QUE ESTABA TAN SEGURO DE ENCAJA-  
NARME HACIA EL CUMPLIMIENTO DE UNA MISIÓN HISTÓRICA QUE EN EL PRESENTE SÓLO VERA SIGNOS QUE LO CONFIRMARÍAN A CADA PASO. SIENDO ASÍ, LO QUE ME INTERESABA REALMENTE ERA NO PERDER DE VISTA ESOS SIGNOS. ¡PARA QUE OBSESI-  
NARME CON FORZAR ADELANTE LAS COSAS A SER DE UN MODO PRECONCE-  
BIDO!

AUNQUE TAMBIÉN SE AJUSTA DEL TODO A LA VERDAD, PORQUE EN OCA-  
SIONES TODO ERA PREOCUPACIÓN, ANGUSTIA, INCERTI-  
DUMBRE. PORQUE ¿QUIÉN NO TIENE DE VEZ EN CUANTO AL-  
GÚN DÍA NEGRO? ENTONCES NO SÓLO APARECE CONSTANTE-  
MENTE LA PREGUNTA "¿QUÉ VA A SER DE MÍ?" SINO TAMBIÉN LA RESPUESTA: "NADA BUENO".

10.86 LPO



CONSTANTEMENTE LA SOCIEDAD ME PRECISABA PARA QUE OCU-  
PASE UN LUGAR DEFINIDO Y CONTROLABLE EN SU INTERIOR. ¿QUIÉN, YO PERO SI A MÍ ME PARECE QUE LA SOCIEDAD ESTÁ ENLOQUECIDA POR COM-  
PLETO, DESDE ARRIBA HASTA ABAJO! ES OBLIGATORIO CO-  
RRER TRAS EL DINERO, DEL QUE NUNCA SE TIENE LO BAS-  
TANTE. Y EL QUE NO ADO-  
RA AL DIOS DINERO ES RARO Y SOSPECHOSO.



ADemás NO ES UNO LIBRE DE PREFERIR OTRAS MANERAS DE ENTENDER LA VIDA: O SE ESTÁ DENTRO, O SE ESTÁ FUERA; SI FUERA, TODA LA PARAFER-  
LIA DE CATEGORÍAS MALDITAS CAE SOBRE UNO, AL MENOR SIGNO DE DISIDENCIA; SI DENTRO, LA SUMISIÓN EXIGIDA HA DE SER CADA VEZ MÁS PERFECTA: SE DEBE DEPOSITAR EL CEREBRO EN ALGUNA OFICINA DE LA POLICÍA MENTAL, PORQUE SI ALGUIEN OSARÁ PENSAR POR SU CUENTA IRRTARÁ LA DELI-  
CADA SUCEPTIBILIDAD DE LOS PO-  
DERES.



SI UNO QUIERE ALGO, TIENE QUE IR A LA GRAN CIUDAD, DONDE SE AGLOMERA TODO EL PAPELEO (¡SI AHORA CONTARA LO TRANSCENDENTAL QUE RESULTA PO-  
SEER VARIAS CLASES DE PAPELES!), Y ALLÍ LAS PUESTAS DE SOL SON DE-  
TESTABLES. EL ASTRO CAE PASTOSA-  
MENTE SOBRE ESTERCOLEROS Y MON-  
TES DE MERDA, EN LAS HORMIGONA-  
DAS AGUERAS.

Y SI MUCHOS QUE NO OBJETAN NADA Y BUSCAN TRABAJAR EN LO QUE SEA NO LO ENCUENTRAN (ALGUNO DE LOS SEM-  
PIERNOS EXPERTOS DICE QUE EN ESTA SOCIEDAD POSTINDUSTRIAL MUCHOS MOR-  
RIRÁN SIN HABER OBTENIDO EMPLEO ALGU-  
NO), QUE OFERTA PUEDO ESPERAR YO, QUE TENGO SERIAS RESERVAS RESPECTO A QUE TRABAJAR EN MUNDO COMO ESTE SIRVA PARA MÁS QUE LLENAR ALGO LA BUNZA Y ENLOQUECER MÁS A NUESTROS AUSPERS AMOS.



CAMBALACHE, SIGLO VEINTE. EL QUE MÁS TAJADA SACA ES EL MÁS VALUOSO Y ADMIRABLE. EL DÉBIL Y EL DISTINDO, QUE SUCUMBAN, CON EL AVIL DE LAS PRESCRIPCIONES DARWINIANAS. ¿QUÉ PRIMA HAY LA CÚPULA DE LA SOCIEDAD? LA SUMISA Y ADULONA MEDIOCRIDAD DEL TRE-  
PADOR, TOTALMENTE DISPONIBLE PARA EL PODER. Y DOTADO PARA VENDER EL PAN A LOS EXTRAÑUE-  
ROS. ¿Y EL ASTRO QUE PRESIDE ESTE RINGÓN DEL COSMOS? PENSAR UNIVERSALMENTE ESTÁ MAL-  
VISTO PORQUE LO ANUNCIADO ES CONVERTIRSE FANÁTICAMENTE EN EUROPEO. ¿HAY ALGO QUE HA-  
CER? APARTAR LA VISTA DE ESTE FERMEN TO ADVENCIO. CUANDO TENÍA VEINTICINCO AÑOS ME GUSTABA VER PUESTAS DE SOL. MIENTRAS DURE, LO SIGUIRE PREFIRIENDO.



10.86 LPO

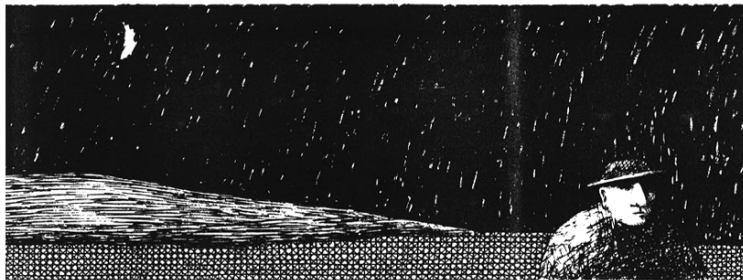
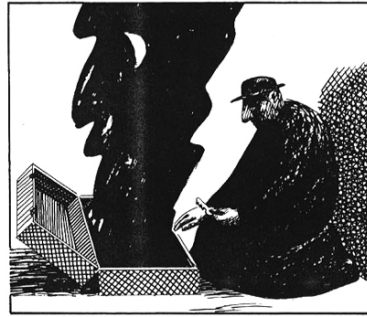
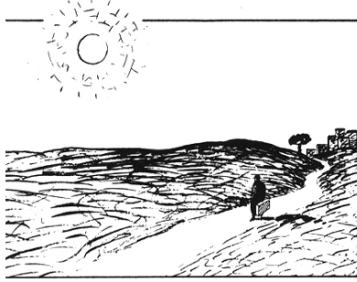


***VOLUMEN II***

REPRODUCCIÓN DE LAS OBRAS

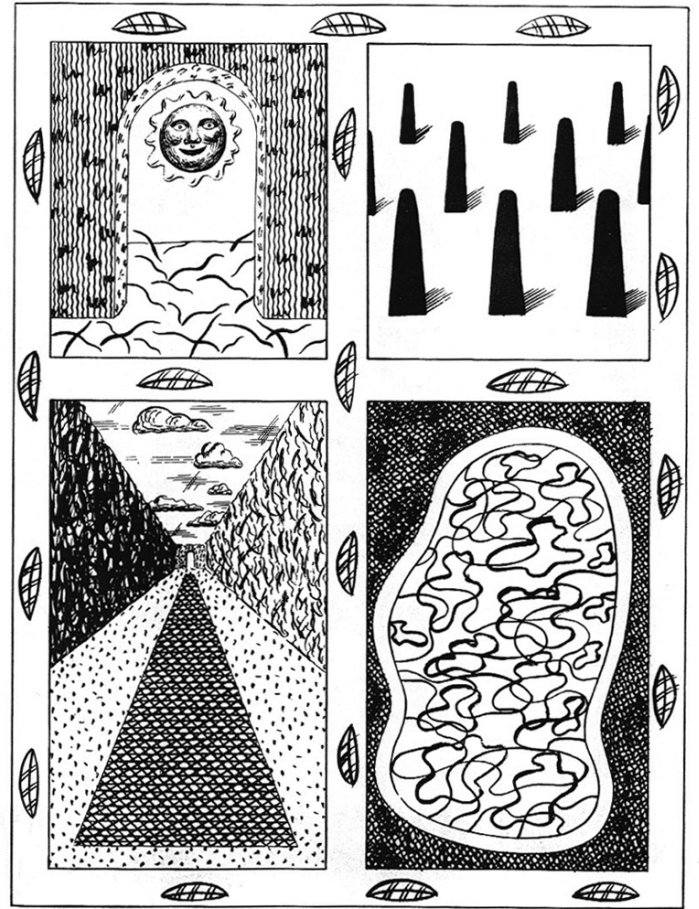
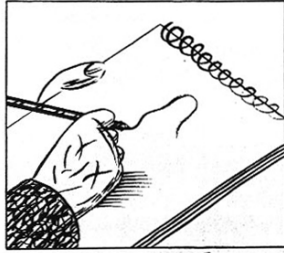
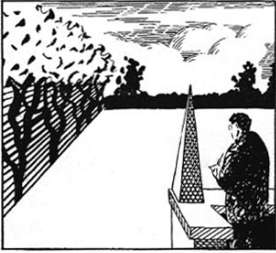
**OBRAS DE OPS**

*en las afueras*

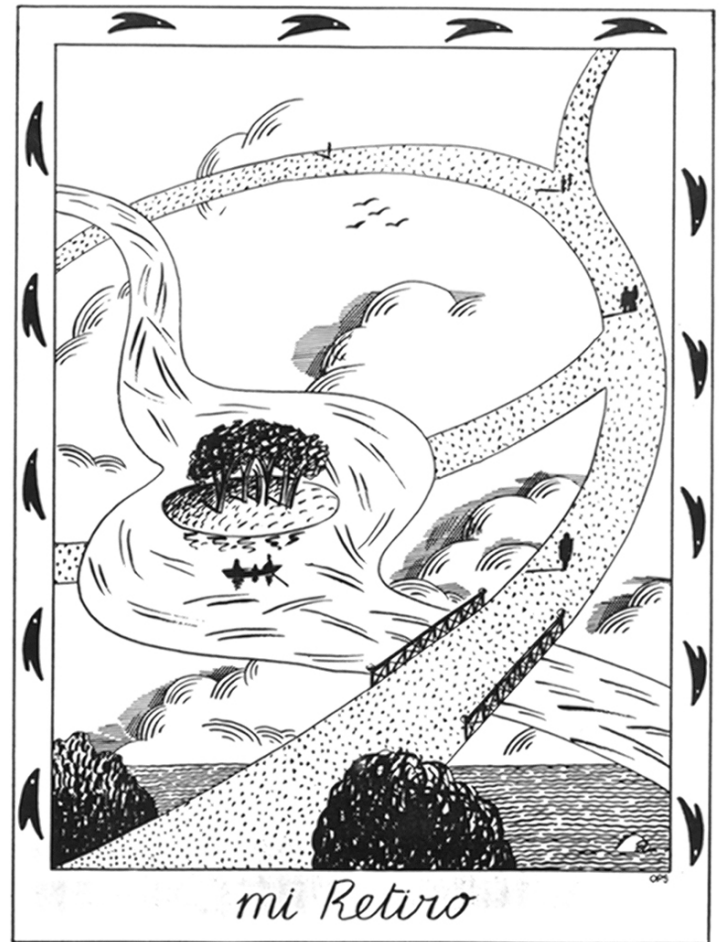
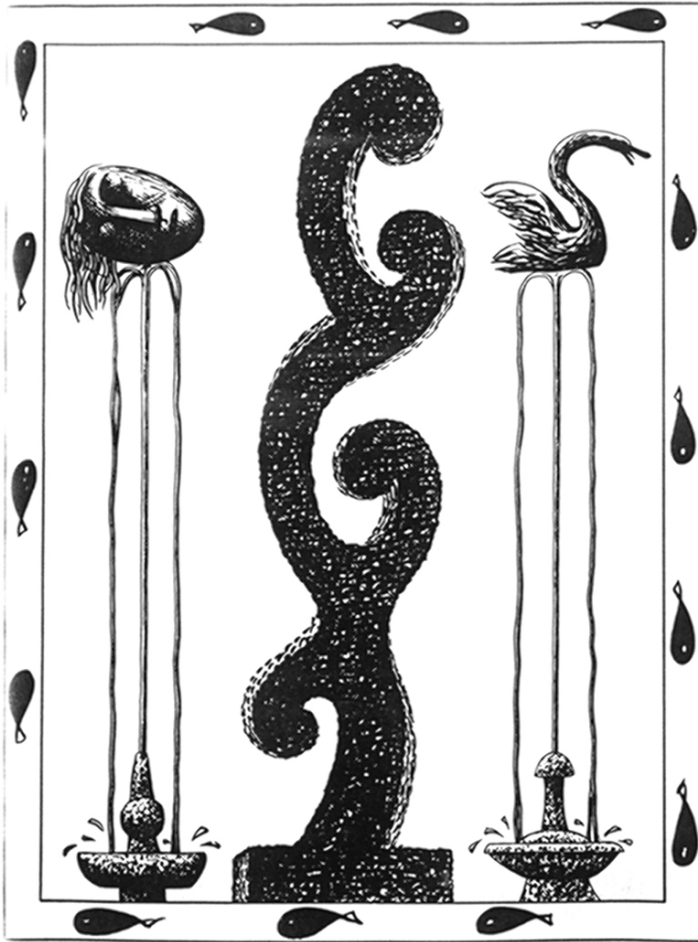




mi Retiro

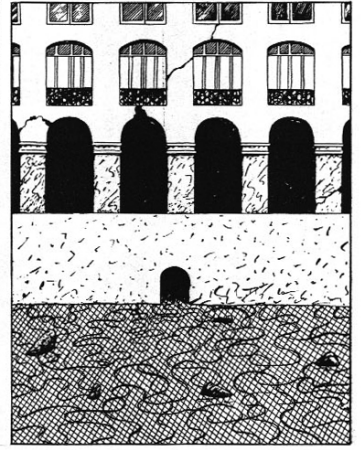
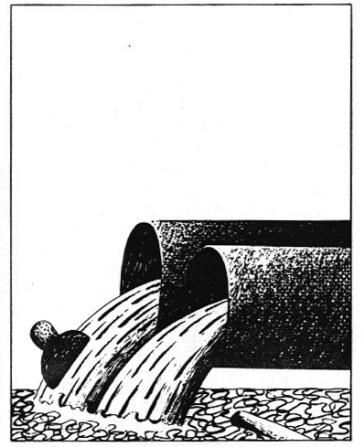


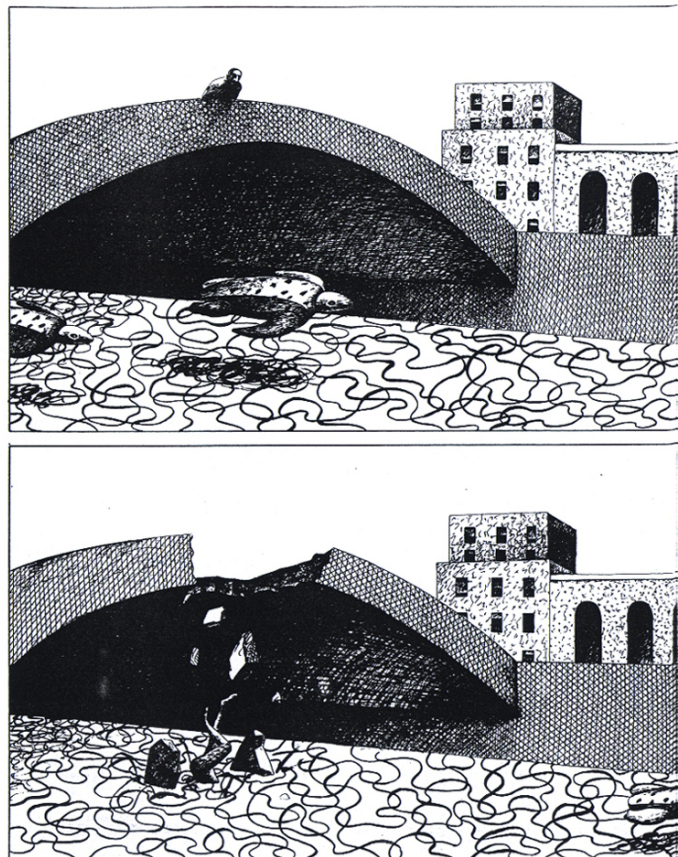
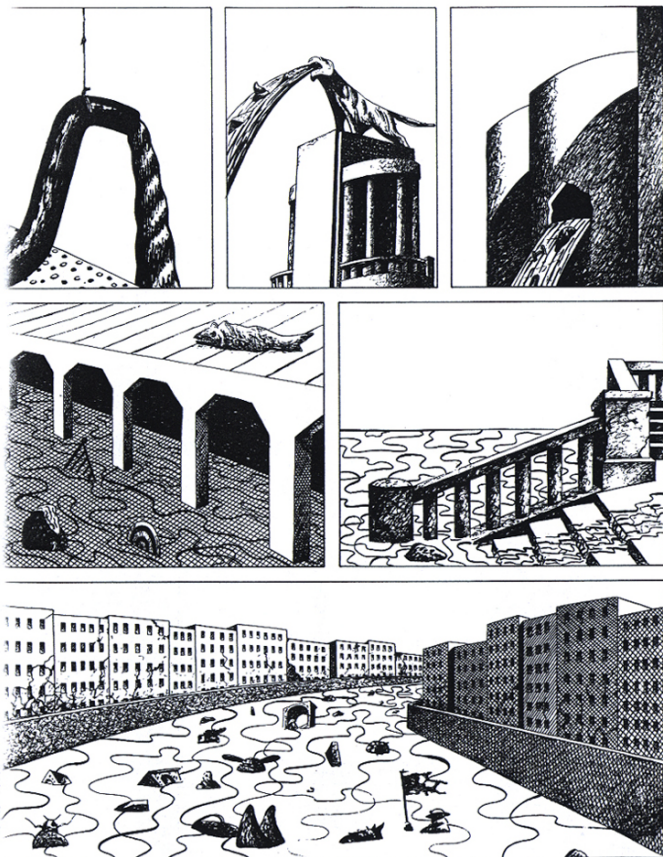




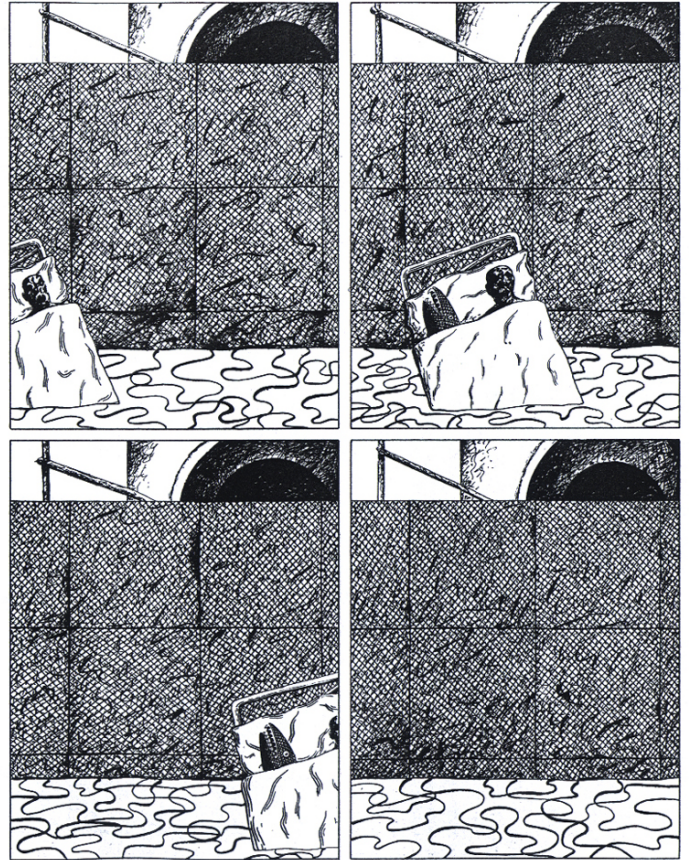
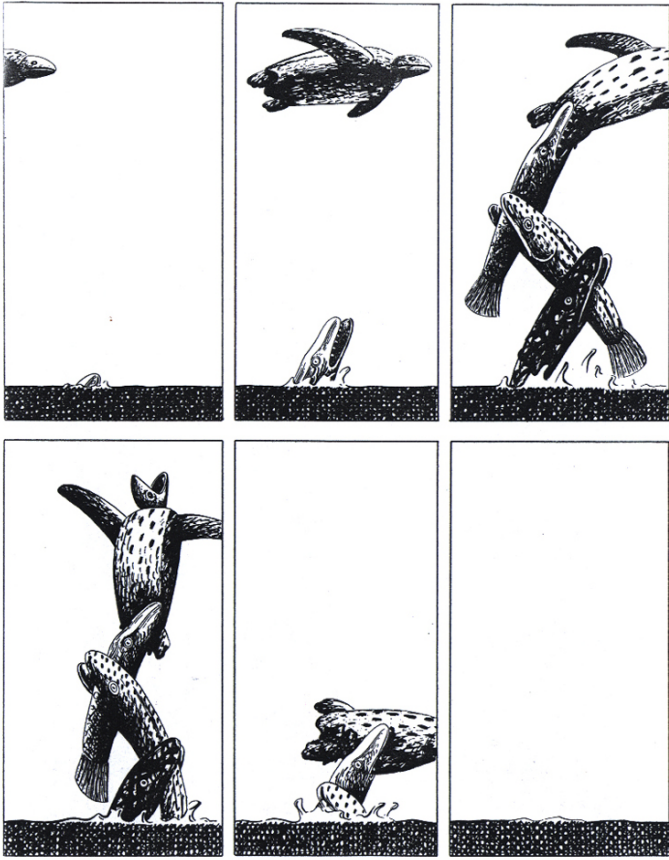


la ria

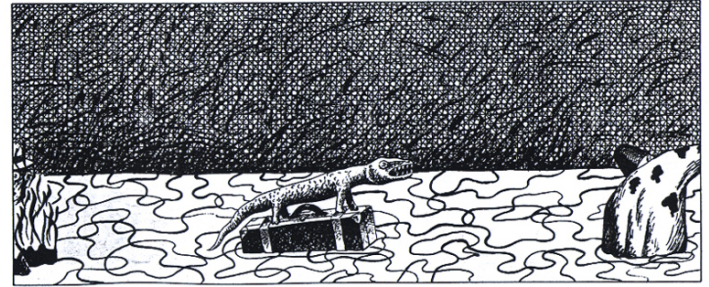
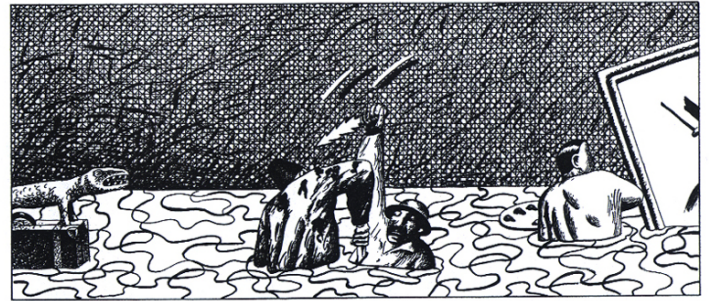
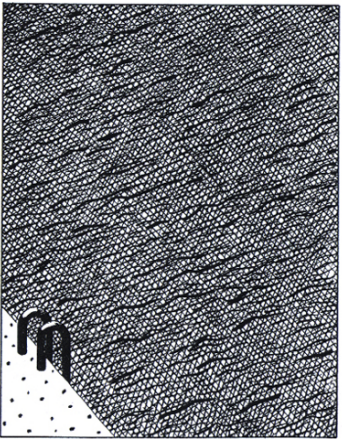
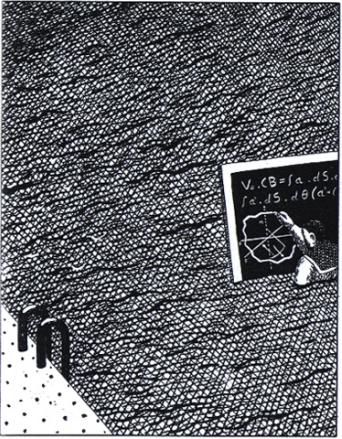
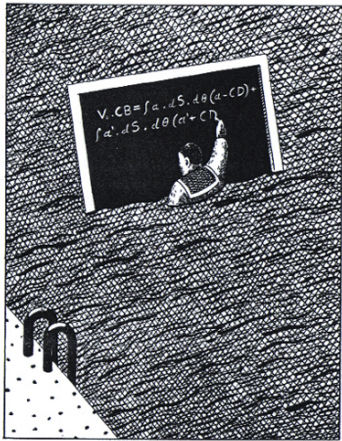




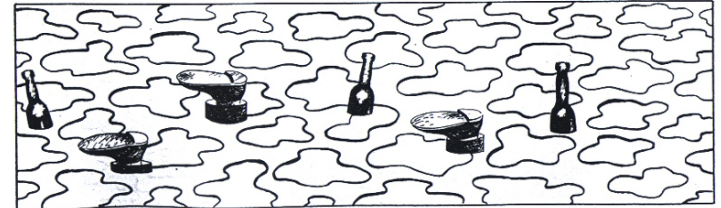
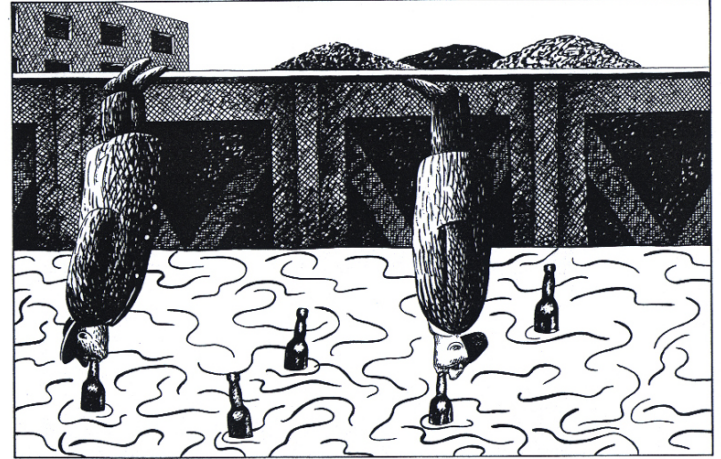
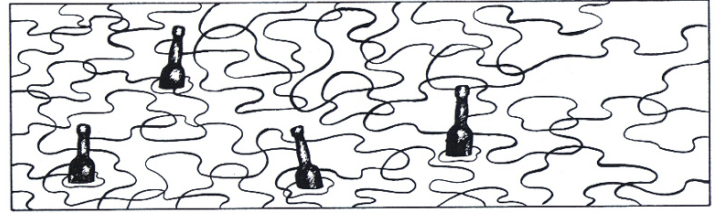
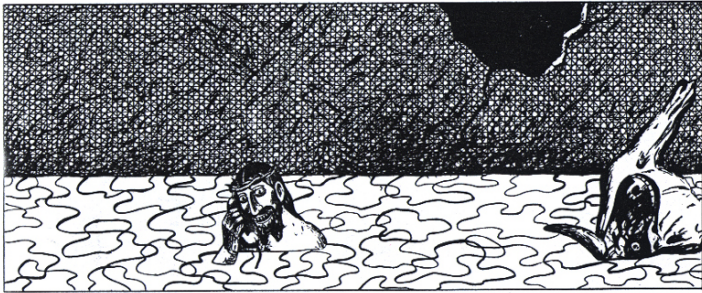




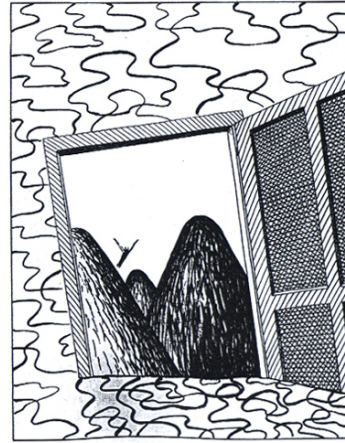
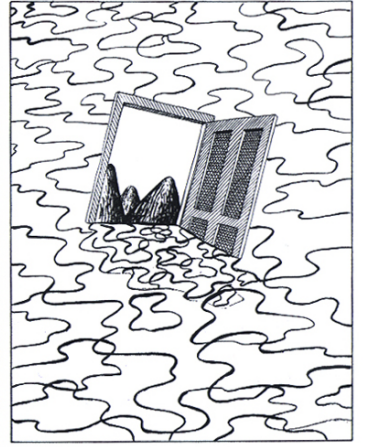
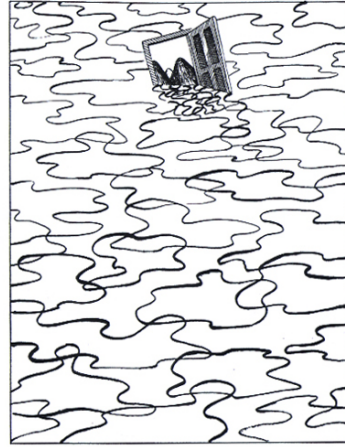
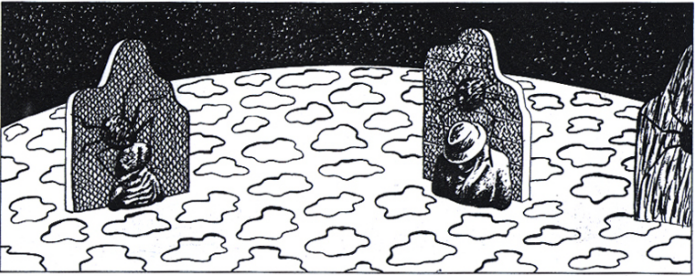
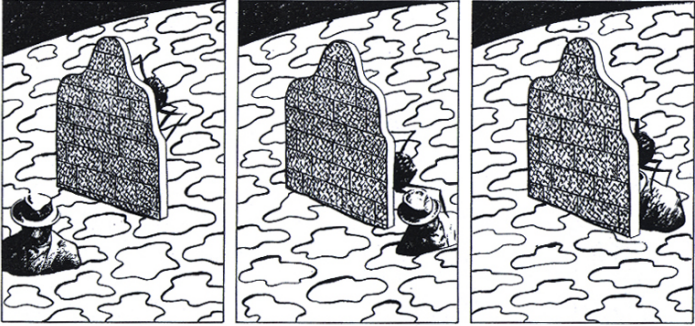
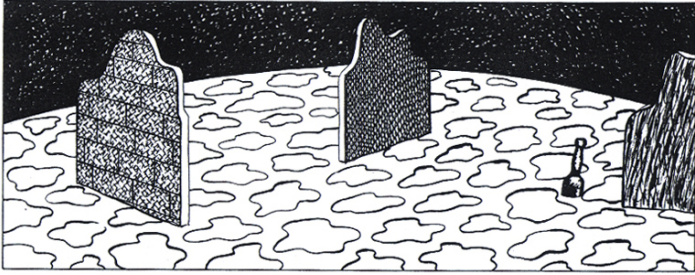


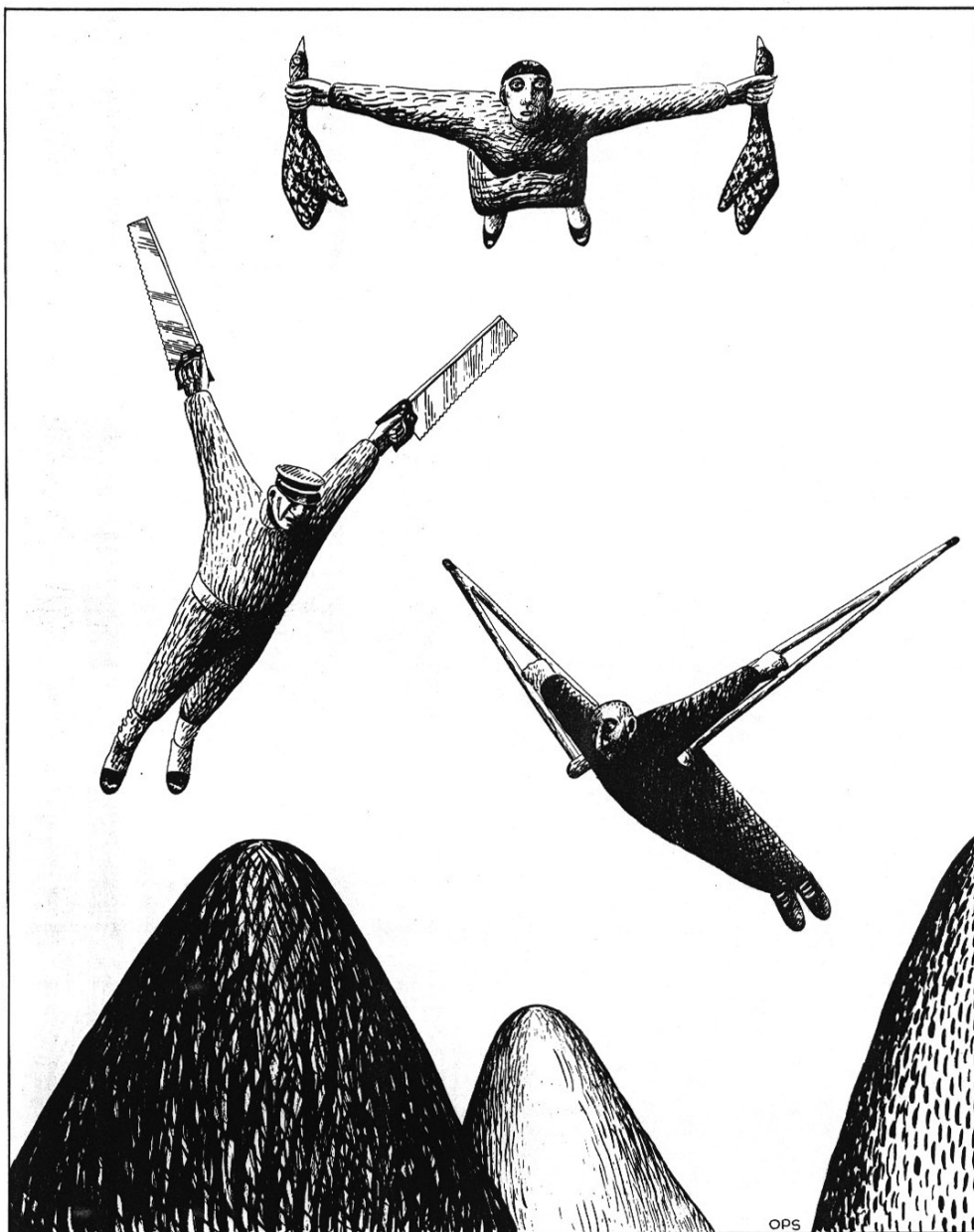






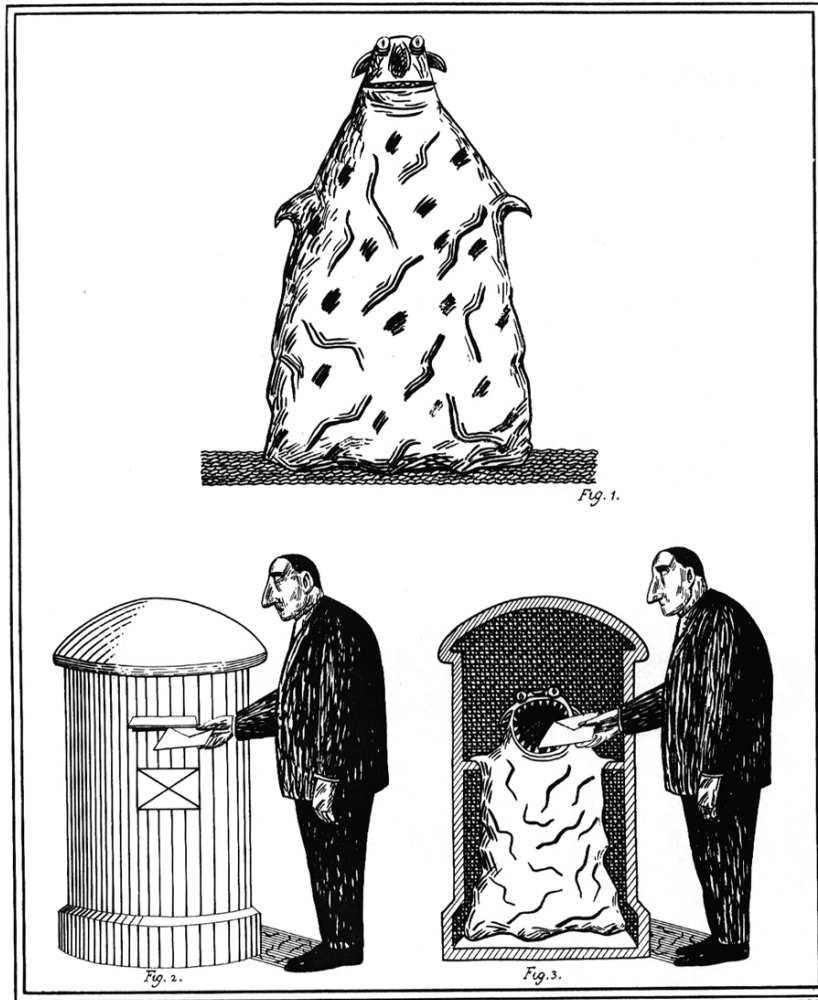








# BESTIARIUM MATRITENSE



*Cartachuelo Buzonero*

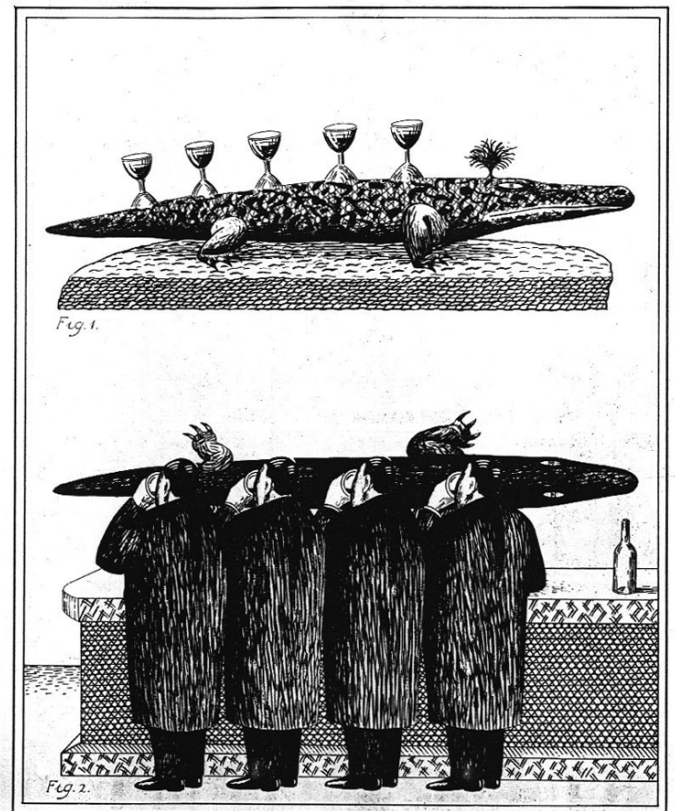
OPS

# BESTIARIVM·MATRITENSE

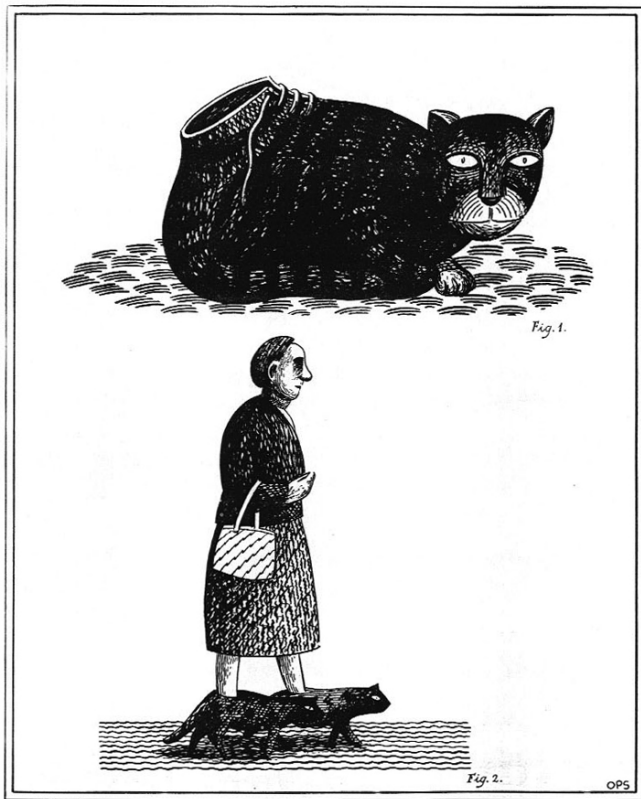


*Calamar Borde*

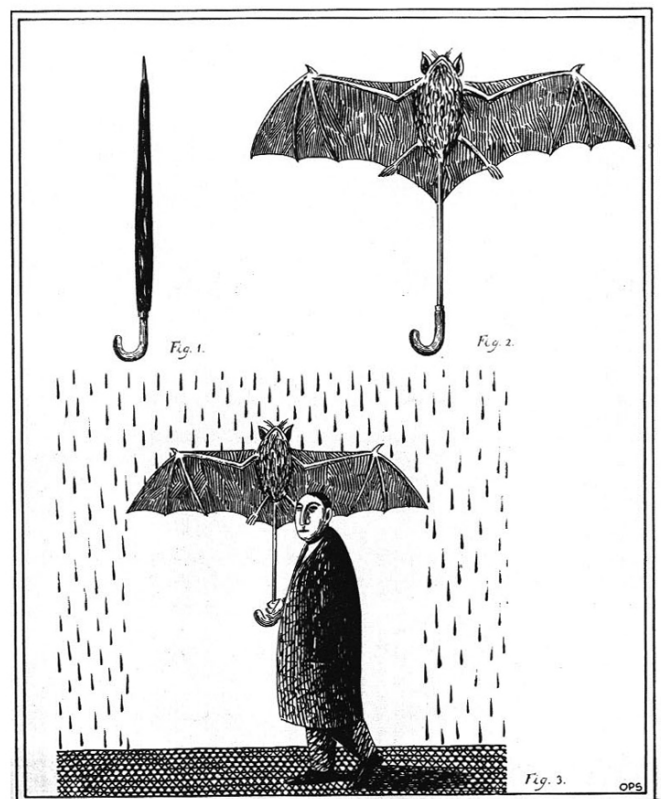
# BESTIARIVM·MATRITENSE



*Tabernosaurio*

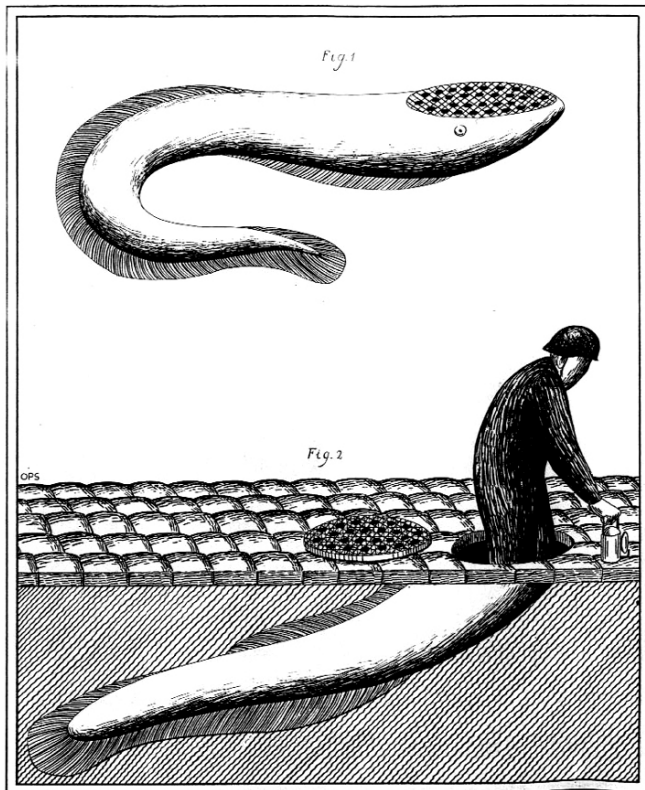


*Alpargato*



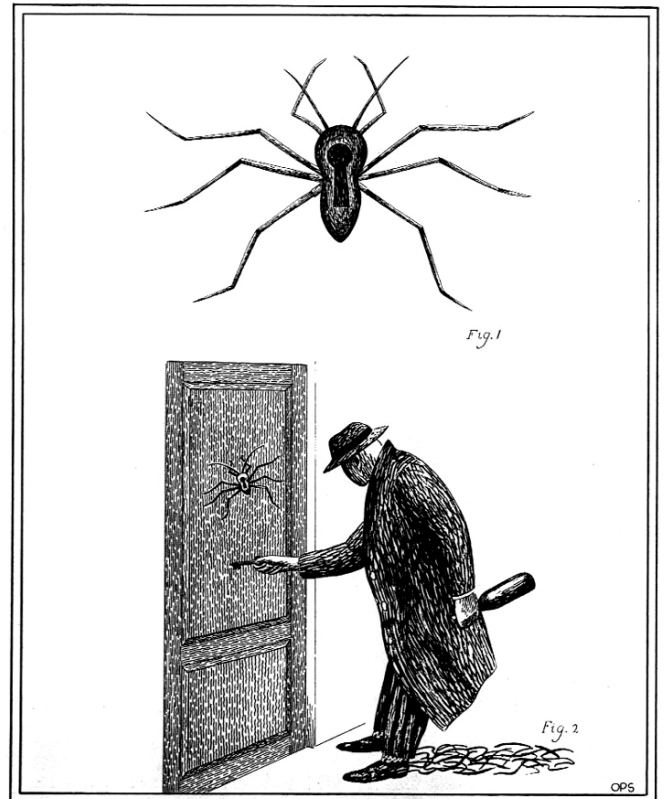
*Murcielaguas*

# BESTIARIVM·MATRITENSE



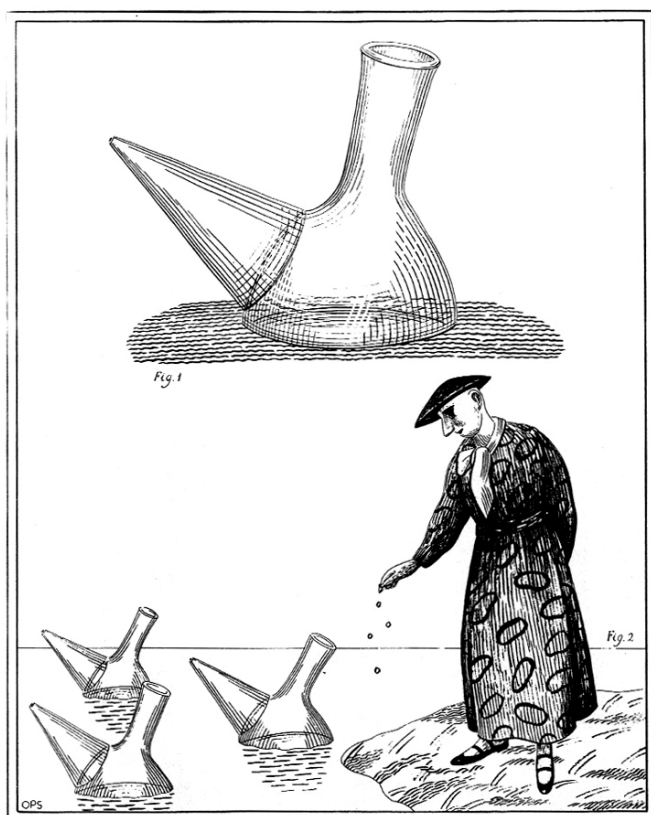
*Alcantarilla común*

# BESTIARIVM·MATRITENSE



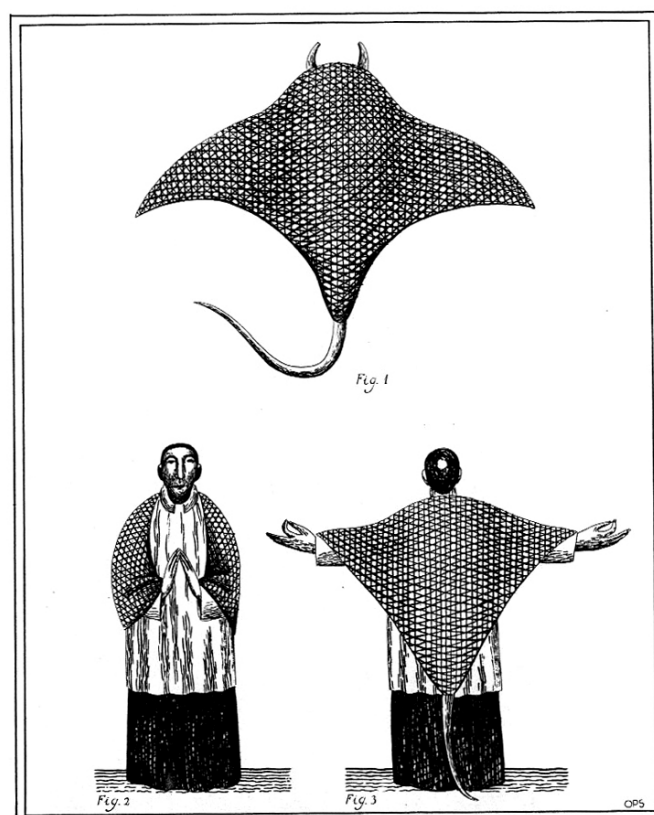
*Araña Portera*

# BESTIARIVM·MATRITENSE



*Porrompato*

# BESTIARIVM·MATRITENSE



*Rayuela*

BESTIARIVM·MATRITENSE



Fig. 1

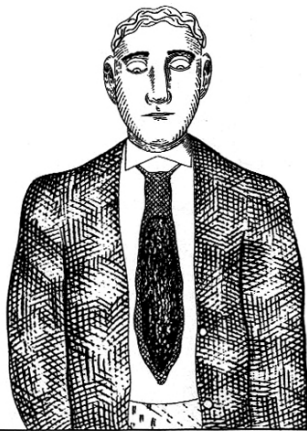


Fig. 2

*Babosa Domestica*

BESTIARIVM·MATRITENSE



Fig. 1



Fig. 2

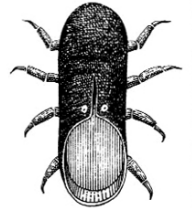


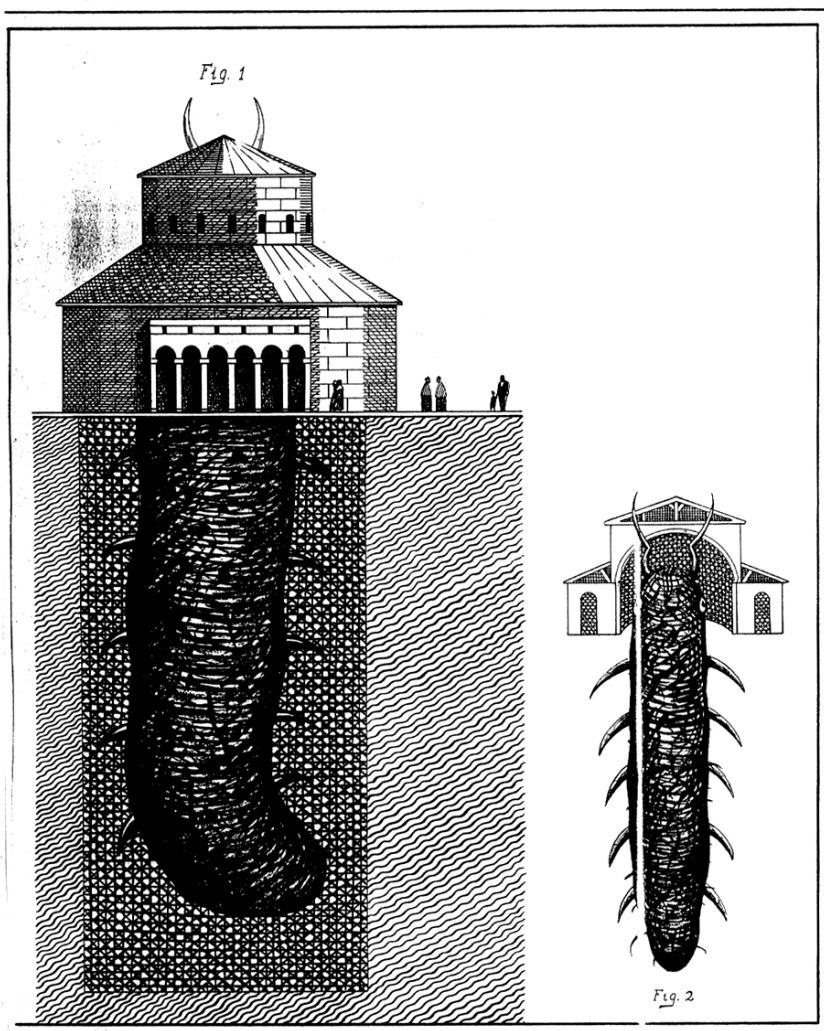
Fig. 3



Fig. 4

*Zaparaña*

# BESTIARIVM·MATRITENSE



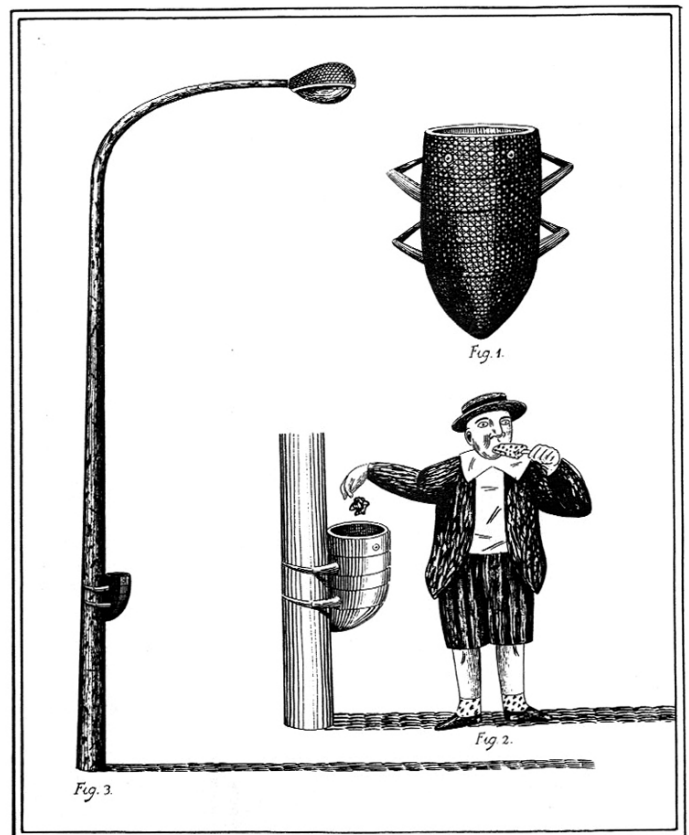
*Basilisco*

# BESTIARIVM·MATRITENSE



*Pulpo Bobo*

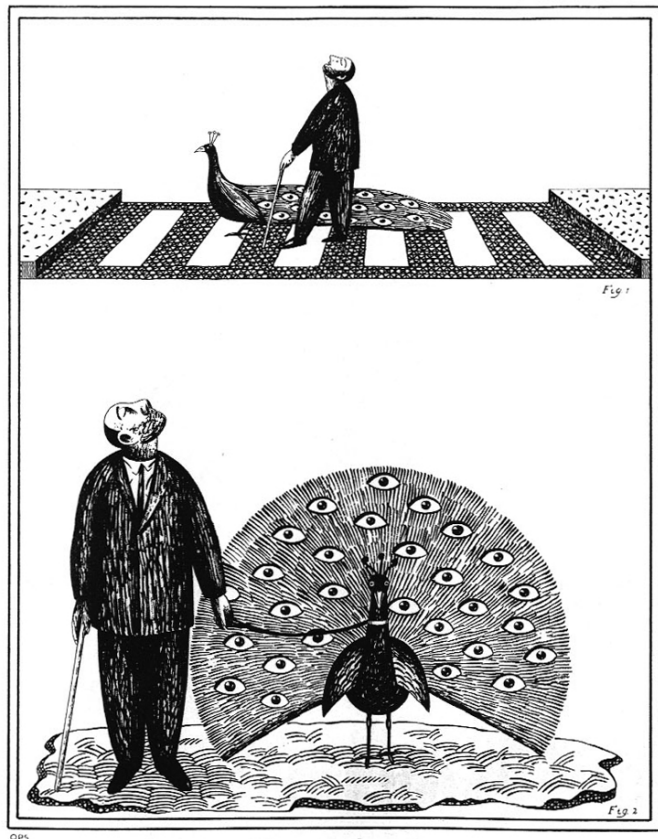
# BESTIARIVM·MATRITENSE



*Ñamñamí*

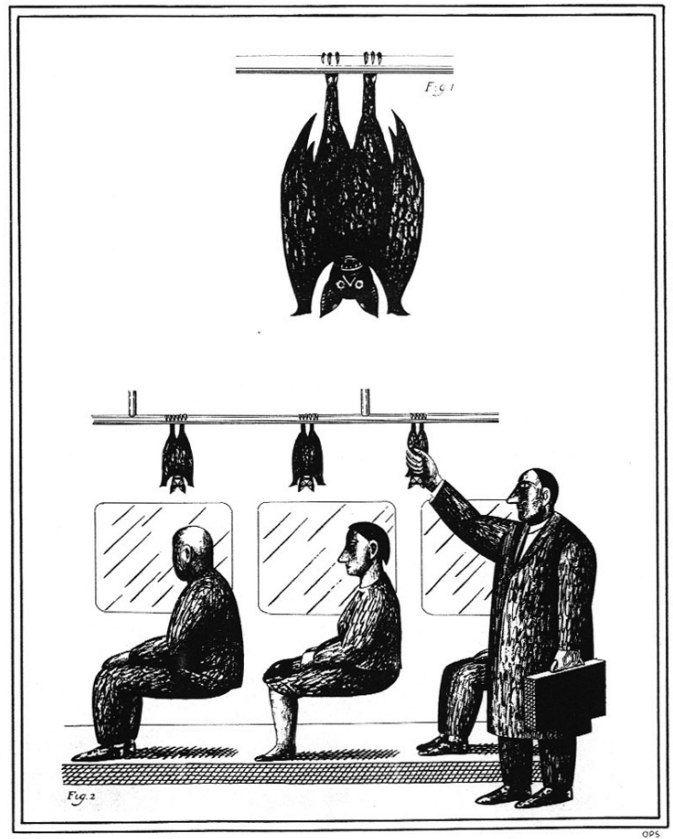


# BESTIARIVM·MATRITENSE



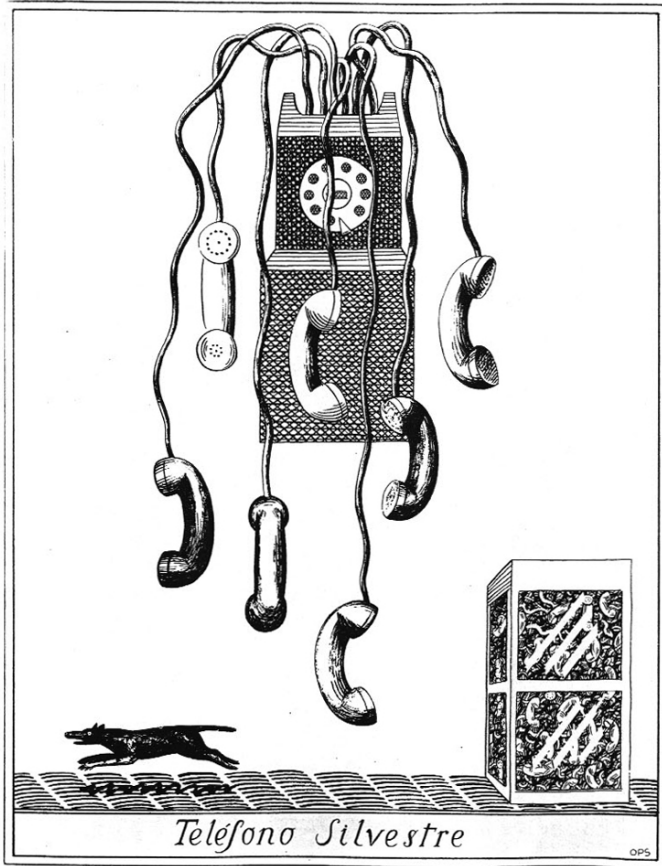
*Pavo Scout*

# BESTIARIVM·MATRITENSE

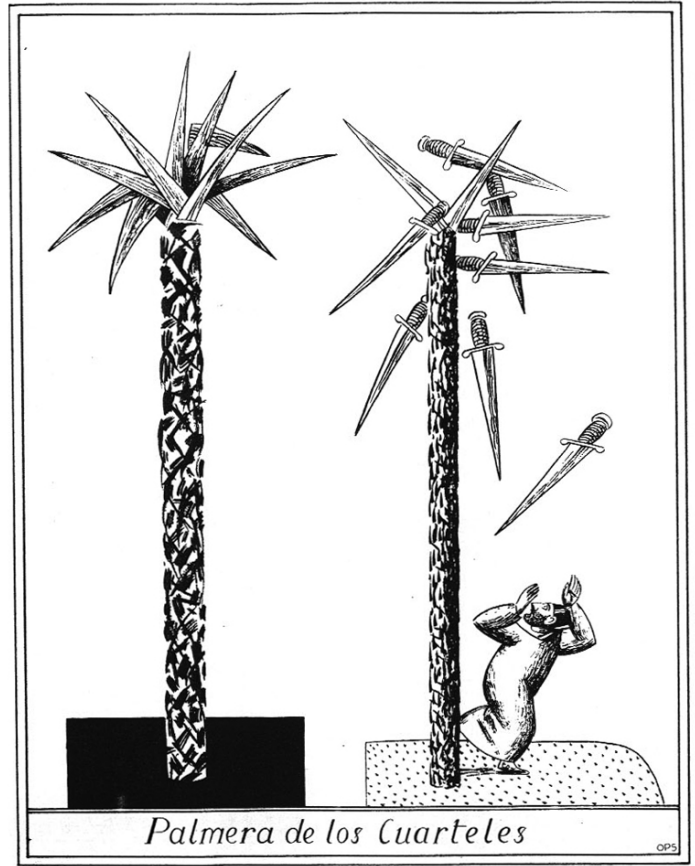


*Dragoncillo Municipal*

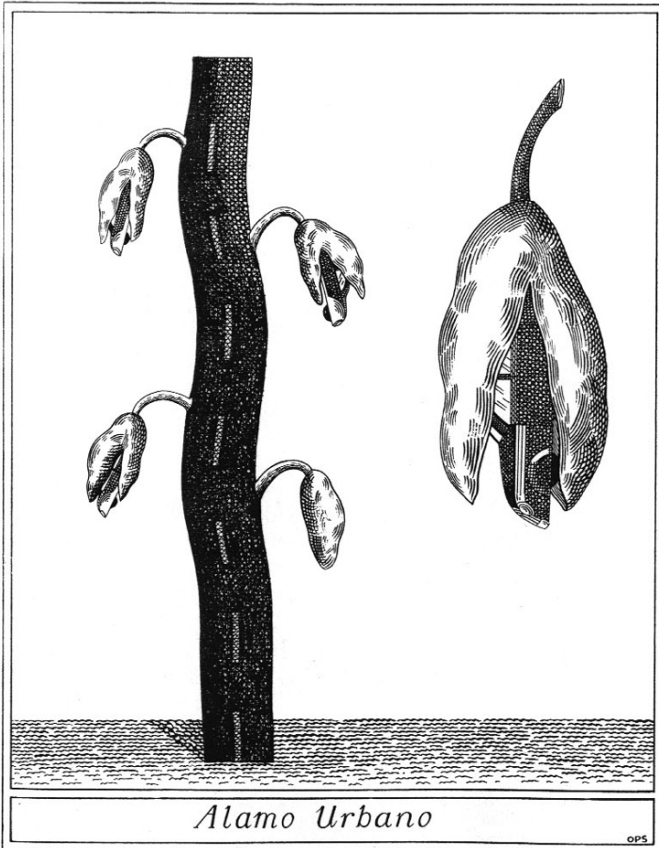
EL JARDIN BOTANICO



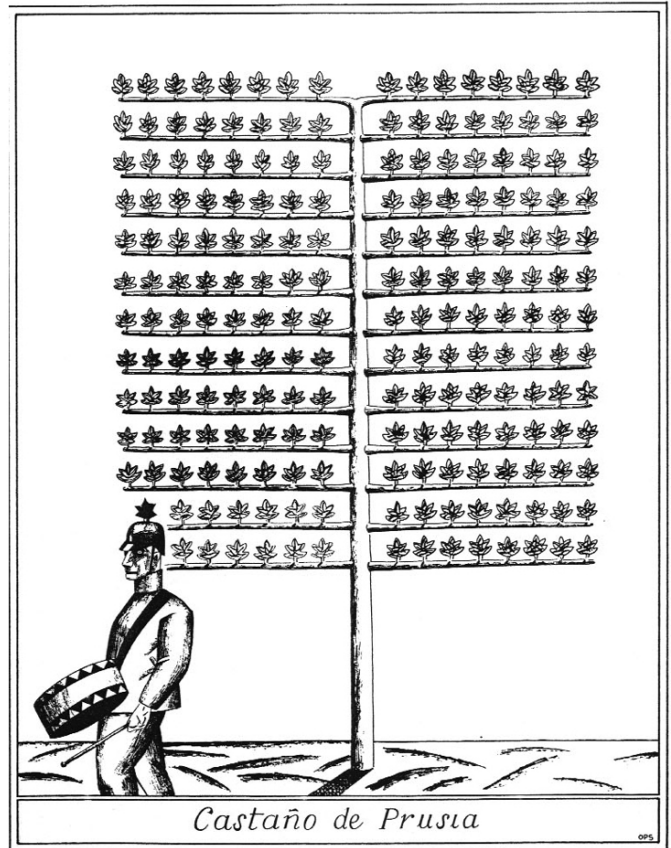
EL JARDIN BOTANICO



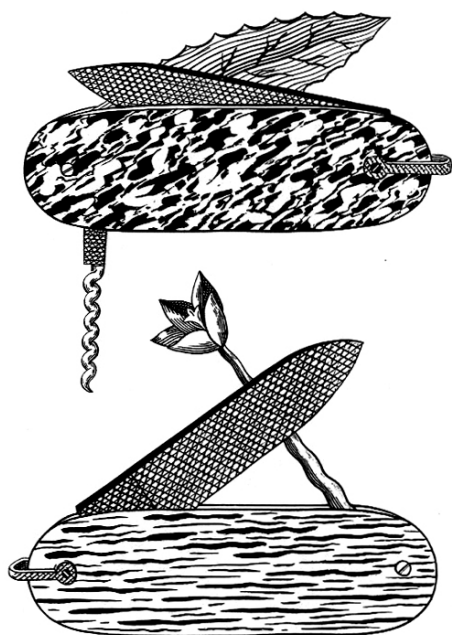
## EL JARDIN BOTANICO



## EL JARDIN BOTANICO

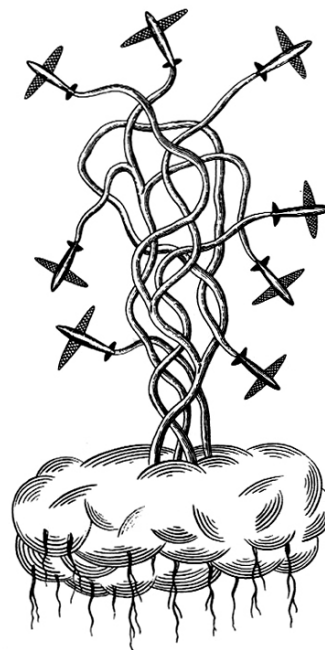


## EL JARDIN BOTANICO



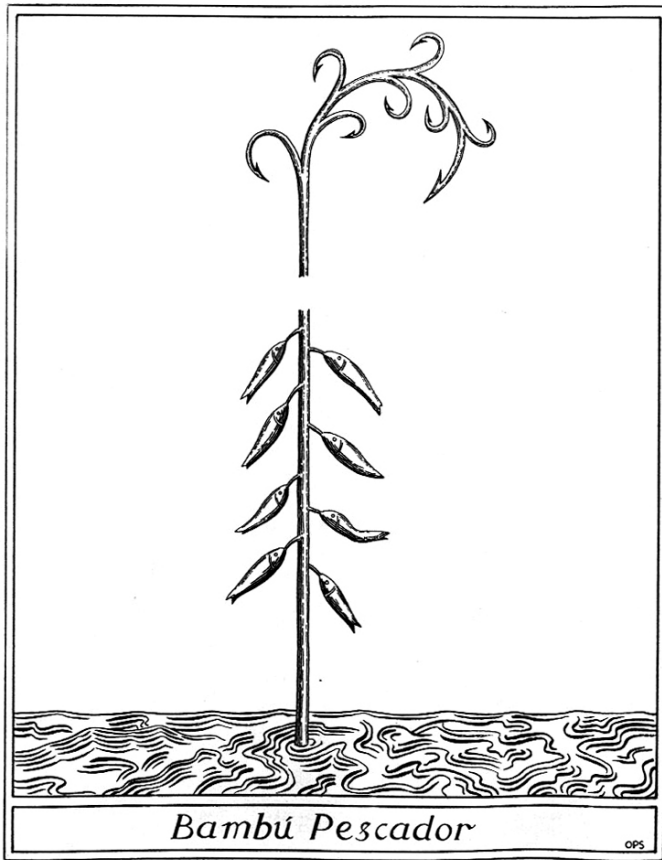
*No-me-toques*

## EL JARDIN BOTANICO

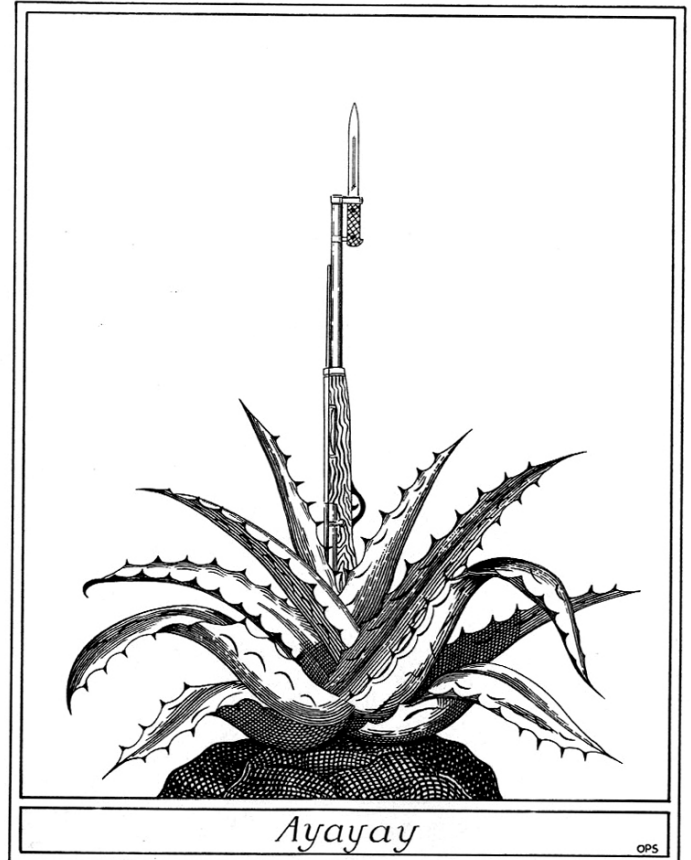


*Esparraguera*

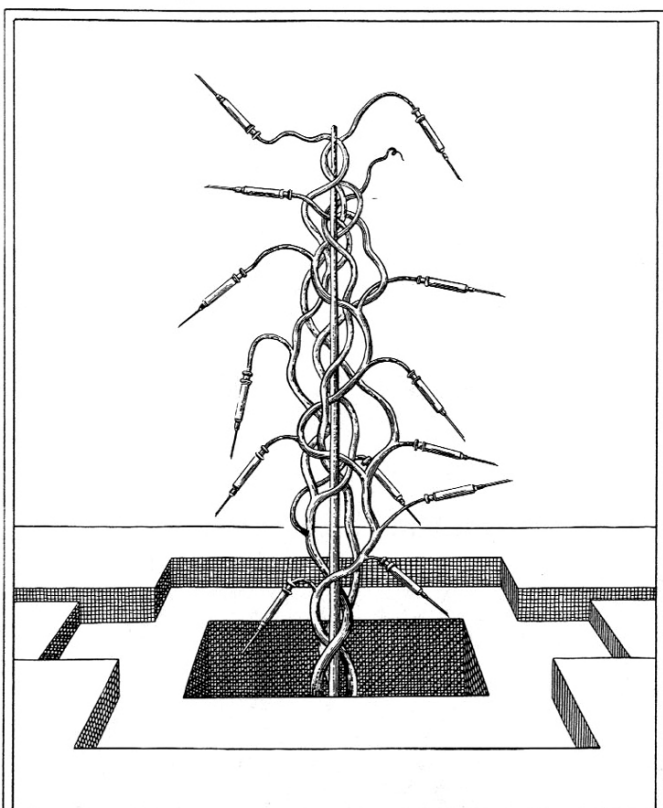
EL JARDIN BOTANICO



EL JARDIN BOTANICO



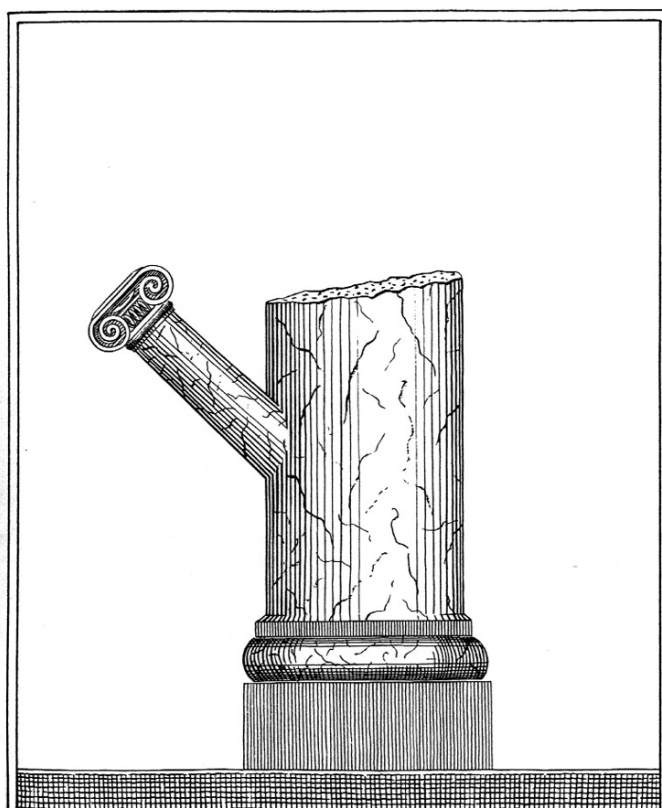
## EL JARDIN BOTANICO



*Incineraria*

OPS

## EL JARDIN BOTANICO



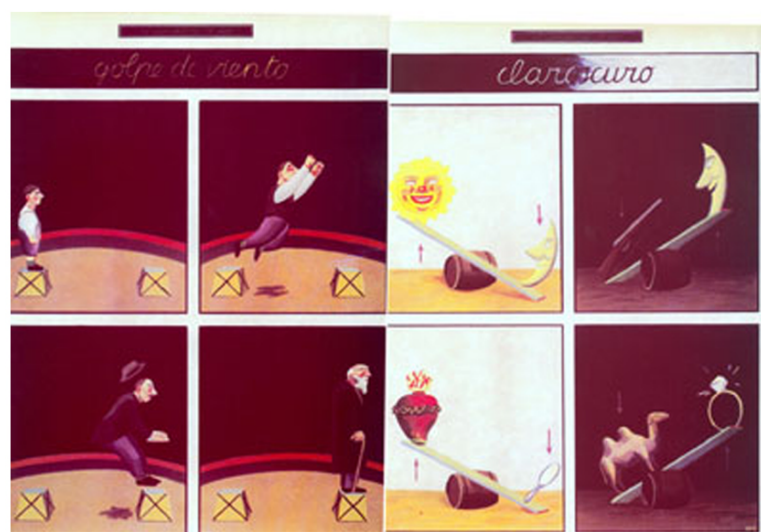
*Madroño de Atenas (Falso chopo)*

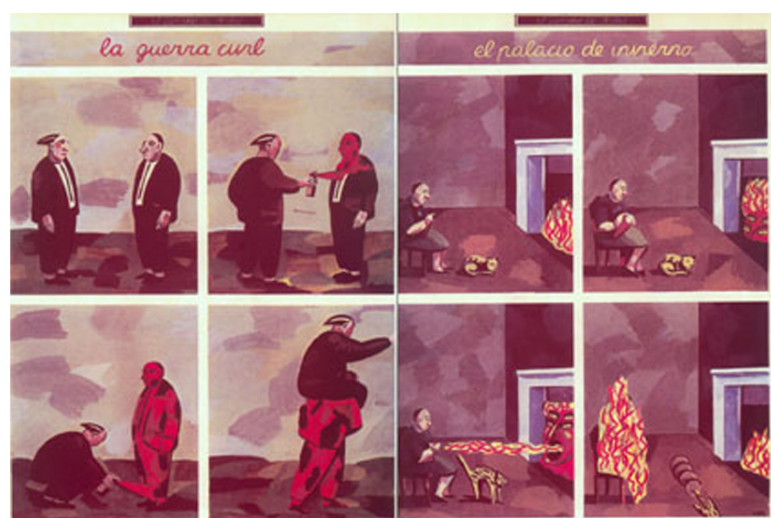
OPS





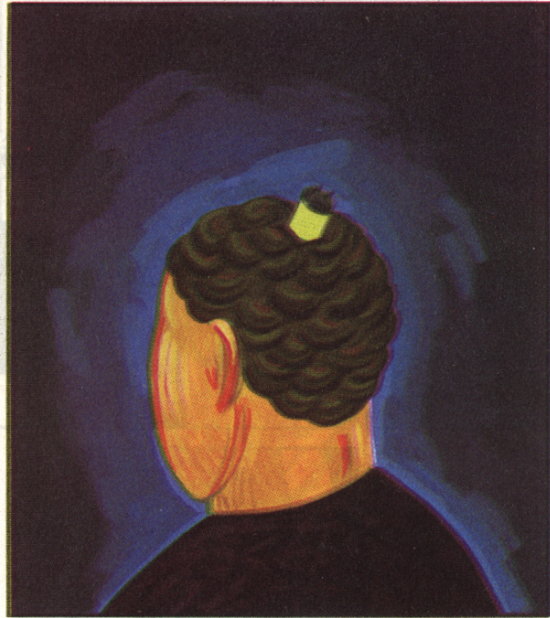
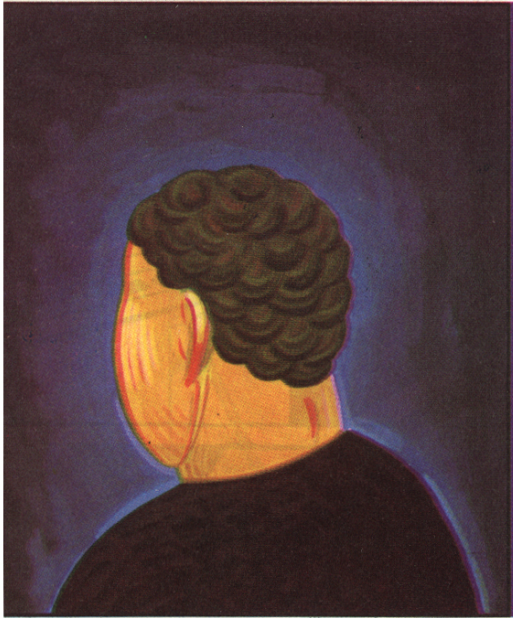






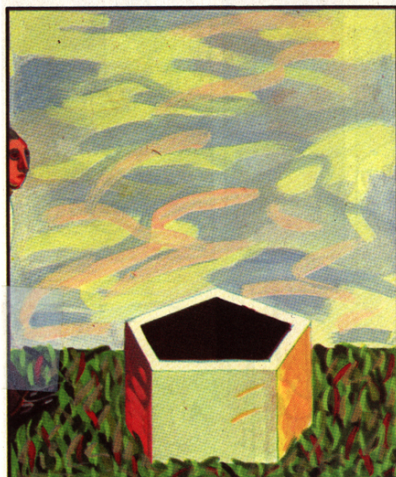


# Electric dreams



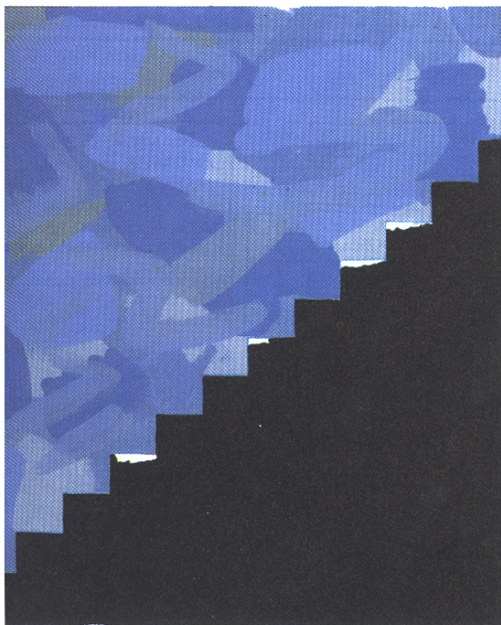


## El pozo de los deseos

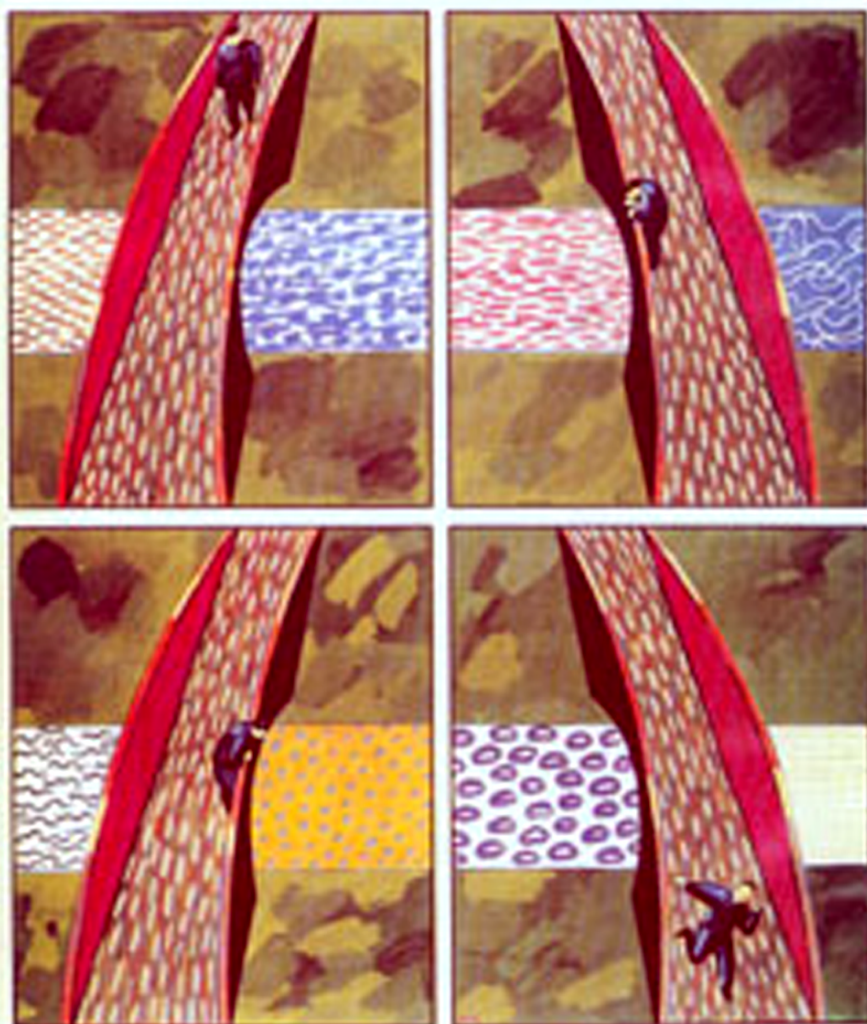




# calambre



*Herodiluto vuole a casa*

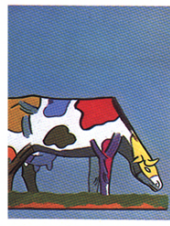




# PELUQUERIA

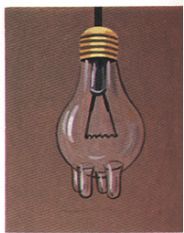
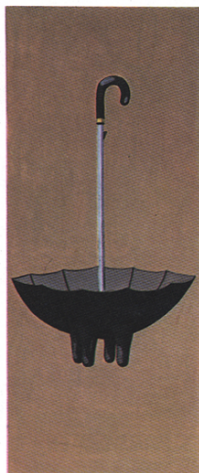


# TINTORERIA





# lecheria



# carboneria



